

«Nach dem Französischen von Sonnleithner». Questioni storico-filologiche per un'edizione critica della *Faniska* di Luigi Cherubini

Giada Viviani

Università degli Studi Roma Tre
giadaroberta.viviani@uniroma3.it

§ *Faniska* è l'unica opera di Luigi Cherubini ad essere stata scritta espressamente per i teatri di corte viennesi. Rappresentata la prima volta il 25 febbraio 1806, essa fu ripresa per decenni in diverse città dell'area germanofona. Ciononostante, nessuno dei due autografi a noi pervenuti è in tedesco: il testimone primario, una partitura completa dell'opera, è basato su un libretto italiano, mentre il secondo autografo, formato da pochi numeri, ne mette in musica una traduzione francese.

Il saggio discute le fonti testuali e musicali della *Faniska*, costituendo uno studio preparatorio per l'edizione critica. Al fine di stabilire le relazioni tra le fonti, l'autrice ricostruisce il processo creativo dell'opera e il sistema produttivo dei teatri di corte viennesi nel periodo in cui Cherubini la compose. Lo scopo è di chiarire perché l'opera fu sempre rappresentata in tedesco, benché originariamente composta su un libretto italiano, e a qual fine Cherubini ne intraprese una seconda versione basata su una traduzione francese.

§ The opera *Faniska* is the only work by Luigi Cherubini to be specially written for the Viennese Court Theaters. After its premiere on 25th February 1806, the opera was performed over many decades in different German-speaking cities. Nevertheless, none of both preserved autographs contain German words: the main source is a complete score based on an Italian libretto, the second autograph consists of few musical numbers which set a French translation of the Italian libretto.

The paper discusses *Faniska's* musical and textual sources as a preparatory study for the critical edition. In order to understand the relations among the sources, the author reconstructs *Faniska's* creative process and the production system of the Viennese Court Theaters during the time Cherubini composed this work. The aim is to explain why the opera was always performed in German, although it was originally composed on an Italian libretto, and for which purpose Cherubini undertook a second version based on a French translation

Vienna, 1795-1806. Il sistema produttivo a monte della Faniska

QUANDO, il 25 febbraio 1806, la *Faniska* di Cherubini giunse alle scene per la prima volta, interpretata agli Hoftheater viennesi dai cantanti della compagnia stabile tedesca, la vita politica e culturale della capitale asburgica stava attraversando un periodo alquanto turbolento. Ai primi di novembre dell'anno precedente, in seguito alla sconfitta subita dall'esercito austriaco nella battaglia di Ulma, la corte aveva infatti abbandonato Vienna lasciando aperta la strada alle armate di Napoleone, che entrarono in città il 13 dello stesso mese per rimanervi fino al gennaio successivo. Apparentemente, l'attività degli Hoftheater non sembrò risentirne in misura significativa: nei due mesi dell'occupazione francese, tanto il Burg- quanto il Kärntnertortheater continuarono a proporre spettacoli di parola e in musica con la cadenza loro consueta in quegli anni, senza accusare la presenza delle truppe nemiche se non per l'accorgimento, in uso a partire dal 17 novembre 1805 fino al 12 gennaio 1806, di corredare le locandine delle singole rappresentazioni della traduzione francese sia dei titoli, italiani o tedeschi che fossero in origine, sia della denominazione del genere teatrale di afferenza.¹ Le ripercussioni degli sfavorevoli esiti bellici si concretizzarono tuttavia al ritorno della corte imperiale, con la chiusura – definitiva e piuttosto *ex abrupto* – della compagnia italiana di organico stabile agli Hoftheater, la quale fece l'ultima comparsa in pubblico il 15 febbraio 1806 in *Amor non ha ritegno* di Mayr, «heroisch-komische Oper» su libretto di Francesco Marconi, giunta appena alla quarta replica dopo la *première* di due settimane prima.² Il riassetto interno dei teatri di corte, innescato da difficoltà economiche che, pur avendo origini più antiche, si erano inevitabilmente aggravate con la guerra, si compì il successivo 31 luglio, quando il barone Peter von Braun si ritirò prematuramente dalla direzione degli Hoftheater, cui era stato a capo a partire dal 1794 e che, in base al nuovo contratto del 1804, avrebbe invece dovuto guidare fino al 31 luglio 1819. Gli subentrò la «Gesellschaft der Kavaliere», una società fondata da alcuni esponenti di spicco della nobiltà austro-ungarica, tra cui i principi Lobkowitz ed Esterházy; dopo aver rilevato da Braun nell'ottobre dello stesso anno anche il Theater an der Wien, da lui acquisito nel 1804, fino al 1817 essa accorperà nelle proprie mani la gestione di tutte e tre le principali scene

¹ La ricca collezione delle locandine fatte stampare dagli Hoftheater viennesi, conservata presso l'Österreichisches Theatermuseum e catalogata nel database THEO – Theaterzettel Online (www.theaterzettel.at), è accessibile anche on-line nell'archivio digitale ANNO – AustriaN Newspapers Online (anno.onb.ac.at). Per la cronologia degli spettacoli al Burgtheater e Kärntnertortheater durante il periodo in questione, si rimanda inoltre a *Die Wiener Hoftheater 1966*; cfr. anche JAHN 2011.

² In seguito alla prima rappresentazione del 29 gennaio, avvenuta presso il Kärntnertortheater, l'opera fu ripresa al Burgtheater il giorno successivo, nonché il 7 e, appunto, il 15 febbraio.

viennesi, rivestendo in tal modo una posizione di sostanziale monopolio nei confronti del teatro musicale cittadino.³

In realtà, benché al tracollo del 1806 avessero contribuito in termini decisivi le gravose conseguenze della guerra della terza coalizione, la chiusura della compagnia italiana degli Hoftheater affondava le sue radici in antefatti più remoti. In veste ufficiale, Braun ne aveva intrapreso un primo tentativo già nel 1800, quando, in cambio del pagamento di pesanti imposte belliche, aveva avanzato presso l'imperatore Francesco I formale richiesta di essere sollevato dall'obbligo di rappresentare opere italiane, come prevedeva il *Pachtvertrag* da lui sottoscritto nel 1794 e allora in pieno vigore (HADAMOWSKY 1994, pp. 357-358; RICE 1998, pp. 594-595). A una scelta così radicale l'avevano condotto considerazioni di natura tanto economica quanto politica, ossia, da un lato, la consueta esigenza di razionalizzare le spese, dall'altro la volontà di adeguare la proposta artistica dei teatri ai crescenti sentimenti nazionalistici del pubblico viennese, divenuti tangibili ancora nel decennio precedente. Non a caso, infatti, l'introduzione dell'opera tedesca nella programmazione ordinaria degli Hoftheater aveva costituito fin dall'inizio una chiara priorità della direzione di Braun, sebbene per contratto fosse tenuto a espletare obblighi precisi solo nei confronti dell'opera italiana, del balletto e del dramma di parola in lingua tedesca, per i quali i teatri di corte possedevano in organico dei complessi specifici (HADAMOWSKY 1994, pp. 362-363). Riguardo al *Singspiel*, invece, il *Pachtvertrag* del 1794 non contemplava vincoli di alcun tipo, né aveva affidato alle dipendenze del barone interpreti specializzati in tale genere, cosicché il progetto di fondazione di un'opera tedesca poté essere attuato solo mediante l'istituzione di una compagnia stabile *ad hoc*, e dunque con un ragguardevole investimento di risorse finanziarie e umane.

Per quanto dispendiosa, l'operazione ben si accordava con le aspettative dell'opinione pubblica, la quale aveva manifestamente dichiarato di confidare sulle «patriotische Gesinnungen»⁴ di Braun fin dai primissimi anni del suo insediamento, coincidenti con un periodo di particolare sensibilità dei viennesi verso le tematiche nazionali a causa delle guerre allora in corso contro la Francia. La tempestività della risposta degli Hoftheater alle attese degli spettatori non è tuttavia da attribuirsi a un mero calcolo di convenienza commerciale, bensì vi avevano impresso l'impulso decisivo gli interessi politici della stessa famiglia regnante, nei cui confronti, per l'intera durata della carica, Braun funse da braccio operativo per la definizione e il controllo della vita musicale cittadina. Relazioni particolarmente strette lo vincolavano in special modo all'imperatrice, di cui il barone esaudiva le richieste non solo nell'ambito privato delle feste e intrattenimenti di corte, ma, soprattutto, attraverso le scelte artistiche attuate mentre fu a capo degli Hoftheater,

³ Per la gestione degli Hoftheater viennesi tra il 1794 e il 1817 cfr. HADAMOWSKY 1994, pp. 304-323; YATES 1996, p. 21. Una sintetica antologia dei commenti apparsi nei periodici dell'epoca riguardo al cambio di gestione del 1806 è riportata in JAHN 2011, pp. 545-546.

⁴ «Journal des Luxus und der Moden», 11, maggio 1796, pp. 253-268.

cosicché la programmazione musicale pubblica della capitale negli anni a cavallo tra Sette e Ottocento diede un'immagine tendenzialmente fedele dei gusti e tornaconti di Maria Teresa. Quest'ultima, a sua volta, svolse in diversi casi un ruolo del tutto attivo nella pianificazione della stagione operistica, suggerendo a Braun titoli e artisti da portare in scena o influenzando sui primissimi stadi genetici di alcuni lavori, con commissioni e richieste – anche assai puntuali – indirizzate a librettisti e compositori da lei in persona o tramite suoi portavoce di fiducia.⁵

Dell'esistenza di tali legami, nonché della loro natura e intensità, i contemporanei, d'altronde, possedevano già piena consapevolezza: ce ne offrono un indizio eloquente le testimonianze a noi pervenute di musicisti che, aspirando a un ingaggio presso gli Hoftheater, si rivolsero all'imperatrice con la preghiera più o meno esplicita di intercedere in loro favore presso il direttore.⁶ Da canto loro, i giornali dell'epoca sottolineavano con toni decisi l'inedita ampiezza dei poteri ricevuti da Braun nella gestione dei teatri di corte, un privilegio comunemente interpretato quale sintomo inequivocabile dei profondi rapporti intercorrenti tra lui e i suoi illustri protettori.⁷ Il «besondere[r] Schutz des Hofes» di cui il barone godette durante i dodici anni del suo incarico, presupposto del potere di fatto monopolistico da lui esercitato nei confronti della vita musicale viennese, sarà ancora al centro delle discussioni cittadine diverso tempo dopo il suo ritiro dall'attività impresariale, come il compositore tedesco Johann Friedrich Reichardt avrà modo di registrare nell'aprile 1809.⁸ In un simile contesto, non è azzardato immaginare che dietro alle manovre di Braun i contemporanei tendessero a intravedere la volontà della casa regnante, la quale, viceversa, poteva sfruttare consapevolmente tale circostanza in modo da manovrare l'opinione pubblica, instillando

⁵ Sui legami tra Peter von Braun e l'imperatrice e le modalità in cui, attraverso l'azione del suo protetto, Maria Teresa esercitava un importante influsso sulla programmazione teatrale viennese cfr. RICE (2003), pp. 165-170; alcuni casi di diretta interazione tra l'imperatrice e librettisti o compositori sono illustrati alle pp. 180-211. La natura dei rapporti intercorrenti tra il barone e la famiglia regnante emerge anche nella vicenda dell'acquisto del Theater an der Wien, in cui Braun, rilevando nel 1804 il teatro di Schikaneder, in realtà coprì con il proprio nome una manovra finanziata dallo stesso imperatore (SONNEK 1999, p. 124). Per la figura di Peter von Braun e le sue relazioni con la corte cfr. inoltre HÖSLINGER 2008.

⁶ Di particolare evidenza sono, in tal senso, le parole rivolte da Paer a Maria Teresa in una lettera del 31 luglio 1804: «Una Grazia che desiderarei, sarebbe dopo d'aver allora servita Sua Maestà, di poter scrivere un Opera pel Barone di Braun cioè per il Teatro e pel pubblico, ma desiderarei che l'invito sortisse dalla parte del Sudd[ett]o particolarmente» (cit. da RICE 2003, p. 327). Lo stesso Haydn, secondo la testimonianza di Georg August Griesinger, dovette ricorrere all'intercessione dell'imperatrice affinché Braun non boicottasse la prima esecuzione pubblica della *Schöpfung*, come pare usasse fare programmando agli Hoftheater, in esatta concomitanza con gli eventi avversati, rappresentazioni di natura particolarmente concorrenziale (lettera del 6 novembre 1799 indirizzata a Breilkopf & Härtel, in GRIESINGER 1987, p. 37).

⁷ «Herr Baron v. Braun übernahm das K. K. Theater den 1sten August 1794 als Vice-Director und auf eine so unbeschränkte Art, als keiner Vorgänger. Sein Contract zeigt, daß er mit dem kaiserlichen Vertrauen in einem hohen Grade beehret werde» («Journal des Luxus und der Moden», 11, maggio 1796, pp. 253-268).

⁸ Si veda la «Trentaseiesima» lettera da Vienna del 5 aprile 1809 (REICHARDT 1915, vol. II, pp. 128-140).

idee, illusioni e persino sospetti funzionali a precise finalità politiche. Nello specifico, l'istituzione di una compagnia stabile di lingua tedesca, in un momento di diffusa recrudescenza dei sentimenti antifrancesi, era in grado di fungere da efficace strumento di consenso in favore della famiglia imperiale, mirando a rafforzare in particolare la posizione di Maria Teresa, una Borbone poco popolare tra gli austriaci per una certa distanza dai gusti e usi viennesi (RICE 2003, pp. 230-231). Non a caso, infatti, la prima opera tedesca portata in scena agli Hoftheater, *Die gute Mutter* di Paul Wranitzky su testo di Johann Baptist von Alxinger, fu espressamente dedicata «Ihrer Majestät der Kaiserin», mentre nella lettera acclusa al libretto lo stesso Braun le attribuì interamente il merito della fondazione di un'opera nazionale, esaltandone il patriottismo in termini quasi propagandistici.⁹

L'11 maggio 1795, dunque, sotto l'egida di Maria Teresa e la responsabilità organizzativa di Braun, la compagnia stabile tedesca debuttò presso il Kärtnertortheater, tra le cui mura limitò la propria attività fino a quando, nel giugno dell'anno successivo, la estese anche alle scene del Burgtheater. Poiché i cantanti furono affiancati da un'orchestra specifica, chiaramente distinta da quella dell'opera italiana, l'operazione comportò un considerevole ampliamento del personale artistico dei teatri di corte, con un inevitabile incremento dei costi di gestione che il barone cercò di compensare introducendo delle graduali modifiche nell'amministrazione del repertorio italiano. Quest'ultimo, infatti, sebbene in virtù del primo Pachtvertrag godesse di un certo sostegno finanziario da parte dell'imperatore, incideva in misura rilevante sui bilanci non solo per gli investimenti dispendiosi richiesti dagli allestimenti, ma soprattutto per il sensibile e costante calo della partecipazione del pubblico in atto nell'ultimo decennio del secolo. La prima misura intentata da Braun non denotava tuttavia una natura penalizzante nei confronti dell'opera italiana, ma tradiva al contrario un palese intento di rilanciarla aumentandone il potenziale di richiamo presso i concittadini: concentrata su titoli e compositori di maggior successo in quegli anni, la programmazione iniziò a coinvolgere artisti di conclamata fama internazionale, attorno alla cui esibizione veniva pianificata una serie di rappresentazioni finalizzate a far risplendere di volta in volta la singola *star* ospite, contornata dagli interpreti – non altrettanto brillanti – della compagnia stabile italiana. La buona risposta del pubblico alla nuova gestione produsse però delle ricadute fatali per il futuro del personale degli Hoftheater, in quanto l'evidente dislivello qualitativo rispetto agli artisti

⁹ «Eure Majestät geben bey allen Gelegenheit huldreichst zu erkennen, wie sehr Allerhöchst Dieselbe Deutschen Fleiß, Deutsche Kunst, Deutsche Verdienste hervorgezogen, ermuntert, belohnt wissen wollen. Auch das Deutsche Singspiel verdankt dem patriotischen Winke Eurer Majestät sein Daseyn: denn dieser Wink war für die Hofdirection ein Befehl» (*Die gute Mutter* 1795). Il medesimo concetto fu ribadito anche nel «Journal des Luxus und der Moden», 11, maggio 1796, p. 263: «Die Kaiserin, um ihre Zufriedenheit für dieses neue Vaterländische Schauspiel zu zeigen, nahm die Zueignung dieser Oper von der Hofdirection sehr gnädig auf». Per gli interessi politici celati dietro all'istituzione della compagnia tedesca cfr. anche RICE 2003, pp. 165-166.

esterni dovette suggerire a Braun l'idea di sostituire i propri cantanti con intere *troupes* specializzate, concentrando l'attività dell'opera italiana, allora distribuita in maniera omogenea lungo il corso dell'anno, in stagioni circoscritte a pochi mesi consecutivi.¹⁰

Giunti pertanto al 1800, il barone, a fronte del pagamento di ingenti imposte di guerra, si risolse di avanzare presso l'imperatore ufficiale richiesta di essere sollevato dai propri obblighi contrattuali nei confronti del repertorio italiano, ai quali era vincolato in base al Pachtvertrag vigente all'epoca. In risposta a tale istanza, il 6 agosto dello stesso anno Francesco I incaricò il conte di Colloredo, suo Oberstkämmerer, di comunicare a Braun «daß ihm allerdings gestattet sei, die Italienischen Opern aufzugeben, jedoch habe er sich zu bestreben, gute deutsche Schau- und Singspiele zu geben» (HADAMOWSKY 1994, pp. 357-358; RICE 1998, pp. 594-595). Il barone si premurò dunque di versare il dovuto tributo bellico e nel febbraio 1801 apparve sui giornali la notizia dell'imminente chiusura della compagnia italiana degli Hoftheater, in sostituzione della quale si annunciava la futura istituzione di una breve stagione coincidente con il periodo di carnevale, affidata a *troupes* straniere ingaggiate appositamente.¹¹ Nonostante l'apparente certezza con cui l'informazione era stata riferita, il pericolo, in realtà, rientrò quasi subito grazie al tempestivo intervento di alcune fasce dell'aristocrazia, tra le quali è forse da annoverarsi la stessa famiglia imperiale: sembrerebbe indicarlo il fatto che l'opera con cui la compagnia italiana degli Hoftheater tornò sulle scene, l'*Achille* di Ferdinando Paer su libretto di Giovanni De Gamerra, ebbe la sua prima assoluta il 6 giugno 1801, ovvero proprio nel giorno del compleanno di Maria Teresa.¹²

¹⁰ Sulle difficoltà dell'opera italiana nella capitale asburgica a cavallo tra XVIII e XIX secolo cfr. RICE 1998, pp. 561-596. Sebbene i giornali dell'epoca lamentassero spesso la deludente qualità della compagnia italiana degli Hoftheater, non sembra però plausibile che tale giudizio avesse rivestito un ruolo cruciale nella decisione di sopprimerla, poiché, in quegli stessi anni, quella tedesca non godeva affatto di pareri migliori, anzi nel diretto confronto tra le due compagnie poteva addirittura assumere la posizione del termine più debole; si veda, in particolare, «Allgemeine musikalische Zeitung», 3/3, 15 ottobre 1800, pp. 41-45; «Allgemeine musikalische Zeitung», 3/37-38, 10-17 giugno 1801, pp. 623-627, 639-641; «Allgemeine musikalische Zeitung», 5/27, 30 marzo 1803, pp. 456-457.

¹¹ «Unsere italienische Oper geht nach dem Karneval auseinander. Die Anzahl der Liebhaber verminderte sich von Jahr zu Jahr. In Zukunft werden nur zur Carnevalszeit Italiener verschrieben werden. Einige der Abgehenden gedenken sich nach Dresden zu wenden» («Allgemeine musikalische Zeitung», 3/21, 18 febbraio 1801, pp. 367-368). Ancora poche settimane prima, tuttavia, in occasione del paventato ritiro dalle scene di Irene Tomeoni a causa delle sue nozze, si era parlato piuttosto di una semplice sostituzione del personale: «Unsere italienische Oper wird im kurzen, so gut, als auseinandergehen, aber bald durch ein neues Personale ersetzt werden. Mad. Tomeoni, die mit Recht so sehr beliebte erste Sängerin im muntern Fach, verheirathet sich an einen reichen jüdischen Kaufmann. Die Liebhaber des Theaters bedauern allerdings, dass sie dadurch der Bühne entzogen wird» («Allgemeine musikalische Zeitung», 3/12, 17 dicembre 1800, p. 200).

¹² Le circostanze relative alla prima rappresentazione dell'*Achille* sono ricostruite in PIETSCHMANN 2008, pp. 172-173; l'autore tuttavia avanza l'ipotesi che la manovra non fosse finalizzata a porre effettivamente in repentaglio la compagnia italiana, bensì piuttosto a minare la posizione di Salieri, in quel momento a Trieste per dirigerli l'*Annibale in Capua*, incentivando a

Con il nuovo Pachtvertrag dell'agosto 1804 Braun si trovò finalmente esentato dall'obbligo di rappresentare opere italiane, ma ne subì pure la spiacevole conseguenza di vedersi tagliare le sovvenzioni da parte della corte, il cui scopo principale consisteva appunto nel provvedere alla sussistenza di tale genere. Nonostante le inevitabili difficoltà economiche comportate da un simile provvedimento, per l'anno e mezzo successivi la compagnia italiana proseguì apparentemente indisturbata la propria attività, esibendosi fino al 15 febbraio 1806 con una frequenza che nei periodi di picco rasentava la cadenza giornaliera. Così, quando nell'estate 1805 Cherubini fece il suo ingresso a Vienna con l'incarico di scrivere due nuovi lavori per la città, alle dipendenze degli Hoftheater figuravano ancora una compagnia di cantanti solisti specifica per l'opera tedesca e una per quella italiana, tra le quali la sovrapposizione del personale era mantenuta ai minimi livelli.¹³ Anche le due orchestre in servizio all'epoca erano nettamente distinte in base alla medesima logica: a fronte di una perfetta identità dell'organico strumentale, i musicisti sembrano appartenere a una precisa formazione, senza interferenze trasversali, come segnalerebbe la completa assenza di ripetizioni di nominativi a cavallo tra i due complessi.¹⁴

Con ogni probabilità, lo scudo della corte a protezione dell'opera italiana venne a cadere definitivamente a causa delle pesanti condizioni imposte all'Austria dalla pace di Presburgo, ratificata il 26 dicembre 1805 in seguito

tale scopo l'attività concorrenziale di Paer presso i teatri di corte. Per i rapporti tra Maria Teresa e De Gamerra nella vicenda dell'*Achille* cfr. RICE 2003, p. 166.

¹³ I nomi dei cantanti solisti in servizio presso gli Hoftheater nel 1805 sono elencati in *Wiener Hof-Theater Taschenbuch* 1806, pp. 14-16. Gli unici a comparire in entrambe le compagnie sono, tra gli uomini, Ignaz Saal e Johann Michael Vogl, tra le donne Maria Theresia e Maria Anna Gaßmann. In realtà, attuando un controllo sulle opere allestite in quegli anni, emerge una propensione allo scambio leggermente maggiore rispetto a quanto previsto dalle suddivisioni ufficiali: tra i cantanti della compagnia tedesca capitò infatti di comparire in opere italiane, sebbene piuttosto di rado, anche a Jakob Wallascheck, Anton Rösner, Antonie e Caecilie Laucher, mentre della compagnia italiana fu esclusivamente Sophie Hackel a sconfinare nel repertorio tedesco (ma solo in un'opera, *Die Wandernden Komödianten*, e per un'unica recita, quella del 9 luglio 1805, in sostituzione di Antonie Laucher); a tale riguardo si vedano le locandine relative al primo decennio dell'Ottocento, nonché JAHN 2011, *passim*.

¹⁴ L'elenco degli strumentisti, articolato per orchestra di appartenenza, è riportato in *Wiener Hof-Theater Taschenbuch* 1806, pp. 20-24; l'organico strumentale prevedeva, per ciascuna orchestra, 5 violini primi, 6 violini secondi, 4 viole, 3 violoncelli, 3 contrabbassi, 2 oboi, 2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani. Mentre la suddivisione dei cantanti in due compagnie distinte ne rifletteva la specializzazione in prassi interpretative differenti, l'assenza di interferenze tra le due orchestre sembra essere dovuta principalmente a ragioni di natura organizzativa, ossia alla quasi quotidiana sovrapposizione degli spettacoli agli Hoftheater, i quali programmavano abitualmente rappresentazioni in parallelo, con inizio esattamente alla stessa ora. La mancata specializzazione 'nazionale' delle due orchestre, a dispetto di una denominazione assolutamente esplicita e inequivocabile («Orchester der ital. Opern» e «Orchester der deutschen Opern»; ivi, rispettivamente pp. 20 e 22), emergerebbe non solo dalla condivisa provenienza geografica dei musicisti, nessuno dei quali portava un cognome italiano, ma, soprattutto, dalla frequente presenza in simultanea di opere nella stessa lingua, quasi sempre il tedesco, messe in scena la medesima sera nei due teatri. Per la gestione abbinata e pressoché intercambiabile che caratterizzò gli Hoftheater tra il 1796 e il 1810 cfr. ZECHMEISTER 1971; *Das Burgtheater und sein Publikum* 1976; MORROW 1989; HADAMOWSKY 1994; JAHN 2011.

agli esiti funesti della battaglia di Austerlitz. Stupisce infatti il modo repentino e, tutto sommato, inatteso in cui la compagnia italiana cessò la propria attività a sole due settimane dal debutto con l'*Amor non ha ritegno* di Marconi/Mayr, allora rappresentato a Vienna per la prima volta in assoluto, laddove per l'intero anno precedente la sua produzione non aveva mai conosciuto flessioni sintomatiche di una crisi, nemmeno – come abbiamo visto – nei difficili mesi dell'occupazione francese. Dopo l'ultima recita della programmazione regolare, tenutasi al Burgtheater il 15 febbraio 1806,¹⁵ la compagnia si congedò ufficialmente dalle scene viennesi nelle due serate eccezionali del 13 e 20 marzo, con la farsa in un atto *La donna ve la fa* di Giuseppe Foppa e Francesco Gardi: diedero allora l'addio al loro pubblico in particolare il basso Giuseppe Lipparini e il tenore Antonio Giovanni Brizzi, come segnalato dalla dedica individuale degli spettacoli,¹⁶ nonché Carlo Angrisani e Gaetano Lotti, i quali si erano esibiti rispettivamente fino al 23 gennaio (*La virtù premiata dell'amore*) e il 10 febbraio (*La molinara*) dello stesso anno.¹⁷ Tra i restanti membri della compagnia italiana, nella stagione successiva sarebbero rientrati nell'organico della «Deutsche Oper» solo i quattro cantanti che già in precedenza si alternavano tra le due *troupe*, ovvero Saal, Vogl e le due sorelle Gaßmann, mentre gli altri, con ogni evidenza specializzati nel solo repertorio italiano, a quell'altezza potevano dire conclusa la loro carriera viennese.¹⁸

L'operazione, per quanto drastica, non riuscì a salvare Braun dal tracollo finanziario, per cui, oppresso dalle difficoltà economiche, oltre a recedere anzitempo dal Pachtvertrag degli Hoftheater, il primo settembre 1806 prospettò anche la chiusura del Theater an der Wien, salvo poi tornare sui

¹⁵ A un anno di distanza, nella cronologia degli spettacoli della stagione 1805/06 pubblicata nel 1807, l'ultima apparizione ordinaria della compagnia italiana verrà esplicitamente segnalata con la dicitura «Letzte Vorstellung der ital. Oper» (*Wiener Hof-Theater Taschenbuch* 1807, p. 26).

¹⁶ Cfr. le locandine delle date in questione, le quali riportano sopra al titolo la specificazione «Zum Vortheile des Herrn» rispettivamente «Lipparini» (13 marzo) e «Lodovico Brizzi» (20 marzo).

¹⁷ Per quanto riguarda i restanti interpreti de *La donna ve la fa*, Irene Tomeoni vi comparve solo «aus besonderer Gefälligkeit» (cfr. le locandine), in quanto aveva concluso ufficialmente il suo servizio presso gli Hoftheater già il primo aprile 1805, con l'ultima recita de *Il Segreto* di Foppa/Mayr. La Gerlitz, invece, all'epoca non faceva ancora parte dell'organico stabile, ma ne diventerà un membro effettivo solo nella stagione 1806/07 (*Wiener Hof-Theater Taschenbuch* 1808, p. 11). Gaetano Lotti e Irene Tomeoni si sarebbero ripresentati al pubblico viennese nell'estate ed autunno 1809, con le riprese della *Molinara* (Palomba/Paisiello) e di *Amor marinaro* (De Gamerra/Weigl); nel medesimo periodo, la Tomeoni riportò sulle scene anche *Angiolina* (Defranceschi/Salieri).

¹⁸ Per il personale in servizio presso la «Deutsche Oper» dopo la soppressione della compagnia italiana cfr. *Wiener Hof-Theater Taschenbuch* 1807, p. 11. Oltre ai cantanti che si congedarono con *La donna ve la fa*, lasciarono il servizio in quel frangente anche Cesare Massa, Giovan Battista Brocchi, Eliodoro Bianchi, Viktoria Sessi e Sophie Hackel. Maria Bolla sarebbe tornata sulle scene nella primavera-estate 1807 in *Ines de Castro* (Gasparini/Zingarelli) e *Le Nozze di Figaro* (Da Ponte/Mozart), mentre, nello stesso anno, Teresa Bertinotti Radicati avrebbe preso parte al primo allestimento agli Hoftheater di *Sargino* (Foppa/Paer), opera già nota al pubblico cittadino grazie all'edizione ospitata al Theater an der Wien nel 1806.

propri passi davanti al veto dell'imperatore.¹⁹ Dopo il travagliato passaggio di consegne tra il barone e la «Gesellschaft der Kavaliers» alla guida dei tre teatri principali della capitale, consumatosi nella seconda metà del 1806, non è chiaro se la direzione entrante fosse realmente intenzionata a rendere irreversibile l'abolizione della compagnia italiana, o se non aleggiassero invece nell'aria delle – forse vaghe – aspirazioni a un suo ripristino, magari in veste rinnovata, come sembrerebbe trasparire da alcuni commenti di quel periodo. Sebbene, infatti, a ridosso degli eventi i giornali avessero interpretato la vicenda come una conseguenza, in fondo coerente, dell'interesse ormai esiguo per il repertorio italiano da parte degli spettatori viennesi, ormai attirati in teatro solo dal debutto di lavori o interpreti nuovi,²⁰ a distanza di pochi mesi non mancherà di emergere una certa delusione per aver visto infrangersi la speranza «im künftigen Winter wieder eine italiänische Oper zu besitzen»; la responsabilità, tuttavia, non fu attribuita a un atto intenzionale, quanto piuttosto a un mero ritardo negli ingaggi, causato dal decorso conflittuale delle trattative per il cambio di gestione.²¹ Quali fossero le effettive intenzioni originariamente nutrite dalla «Gesellschaft der Kavaliers», fu comunque quasi subito chiaro che, sotto la sua conduzione, gli Hoftheater non sarebbero più giunti a possedere una compagnia stabile per il repertorio italiano, così l'opinione pubblica cittadina dovette ben presto ridimensionare le proprie aspettative e accontentarsi d'ora in poi di ambire a «einer wenigstens periodisch spielenden Oper».²²

Commissione e genesi della Faniska: considerazioni storiche per una lettura della tradizione del testo

Appunto nella cornice delle vicende appena delineate s'iscrive l'intera genesi della *Faniska*, a partire dalla sua commissione fino al debutto sulle scene

¹⁹ Cfr. BAUER 1952, pp. 75-77. Tra le cause del declino economico di Braun, che Bauer riconduce ai pesanti oneri connessi alla gestione contemporanea di tre teatri in concorrenza reciproca, l'opinione pubblica dell'epoca sembrava invece indicare da un lato la «Verschwendungssucht» della sua consorte, dall'altro l'eccessiva opulenza delle feste da lui organizzate in onore dell'imperatrice (HÖSLINGER 2008, rispettivamente pp. 13 e 21). I primi sentori di una certa difficoltà, tuttavia, si erano forse già avvertiti nel 1803, quando, un anno a monte della conclusione del primo Pachtvertrag, si diffuse la voce di una possibile rinuncia del barone alla direzione dei teatri di corte: «Man sagt: Herr Baron Braun entferne sich vom Theater, und es wird zu seinem Nachfolger der Name eines Kavaliers genannt, welcher selbst Kenner und ein Unterstützer der Talente seyn soll. Ueberhaupt stehen unserm singendem Theater in der Stadt, wie auch dem Balletchor, grosse Veränderungen bevor» (notizia da Vienna del 24 agosto 1803, «Allgemeine musikalische Zeitung», 5/49, 31 agosto 1803, p. 819).

²⁰ «Die italiänische Oper ist nun in Wien aufgelöst, denn sie spielte, ausgenommen, wenn ein Stück zum Erstenmale vorkam, oder wenn neue Sänger und Sängerinnen auftraten, meistens vor einem halbleeren Hause» («Journal des Luxus und der Moden», 21, maggio 1806, p. 289).

²¹ «Ueber dieser Streitigkeit sind nun schon einige Monate verloren, die man zu Abschließung der Contrakte mit vorzüglichen Subjecten hätte benützen können, und wir werden daher die Hoffnung, im künftigen Winter wieder eine italiänische Oper zu besitzen, wohl aufgeben müssen» («Journal des Luxus und der Moden», 21, ottobre 1806, pp. 658-659).

²² «Journal des Luxus und der Moden», 21, dicembre 1806, p. 57.

viennesi, cosicché risulta indispensabile interrogarsi sul contributo che esse apportano all'interpretazione dei testimoni a noi pervenuti e alla definizione del posto da assegnarsi a ciascuno di essi nell'economia di un'edizione critica dell'opera. Sebbene infatti esistano due partiture autografe, entrambe afferenti al lascito di Cherubini attualmente conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino,²³ il trattamento filologico della *Faniska* pone fin dai primissimi passi alcune problematiche di una certa complessità (cfr. Tabella 1): scritta appositamente per gli Hoftheater e lì rappresentata in tedesco, lingua in cui si consumò l'intera recezione ottocentesca, di tale versione ci è giunta la partitura solo attraverso copie manoscritte di provenienza viennese ma apparentemente non connesse alla prima rappresentazione (A-Wn, Mus. Hs. 16163; A-Wn, Kt. 147 Mus), oppure risalenti a riprese allestite nei mesi ed anni successivi alla *première* in varie città dell'area germanofona, svoltesi – come di consuetudine – senza una partecipazione attiva da parte dell'autore e quindi di scarso interesse ai fini dell'edizione.²⁴ Ad esse sono da aggiungersi da un lato il libretto, preservato sia a stampa (Libretto Wien 1806) sia in una copia manoscritta densamente annotata (A-Wn, Mus. Hs. 32534 Mus), dall'altro la riduzione per canto e piano lanciata sul mercato dalla Breitkopf già il giugno successivo alla prima rappresentazione (Riduzione Breitkopf), in riferimento alla quale si specificava la peculiarità della pubblicazione bilingue «mit dem italienischen Originaltext u. unterlegtem teutschen Text».²⁵ Contiene invece quasi esclusivamente parole italiane il testimone in assoluto più autorevole (D-B, Mus. ms. autogr. 138), ovvero l'unico autografo che tramanda l'opera nella sua interezza: come vedremo, si tratta con ogni probabilità di una bella copia trascritta da Cherubini a partire da una redazione già giunta a uno stadio avanzato – se non definitivo – della composizione, vista l'assenza di interventi di natura genetica a fronte, invece, dell'occasionale ricorrenza di alcuni comuni errori di copiatura. Pure in italiano è la partitura pubblicata in edizione postuma dalla Breitkopf (Partitura Breitkopf), cui si affiancano l'autografo di una singola aria, chiaramente redatto con la sola funzione di omaggio (A-Wn, Mus. Hs. 16266), nonché due copie manoscritte della partitura corredate dalle rispettive parti orchestrali, provenienti dalle biblioteche di Maria Teresa (A-Wn, Mus. Hs. 10180) e di suo cugino Ferdinando III d'Asburgo-Lorena (I-Fc, F.P.T.52), con il quale, negli anni cruciali per la *Faniska*, l'imperatrice intratteneva un ricco scambio di materiali

²³ Per uno studio dettagliato delle vicende relative all'acquisizione del lascito cherubiniano da parte dell'odierna Staatsbibliothek di Berlino cfr. MORABITO 2012.

²⁴ Le fonti attinenti alle riprese fuori Vienna, assenti nella Tabella 1, non saranno prese in considerazione per l'edizione critica in quanto non rispecchiano necessariamente né la volontà dell'autore, né la configurazione dell'opera nella sua forma originaria. Saranno invece determinanti in un altro genere di ricerca, ossia per ricostruire la storia della recezione conosciuta dalla *Faniska* in ambito europeo durante i primi decenni dell'Ottocento.

²⁵ «Allgemeine musikalische Zeitung», 8/38, 18 giugno 1806, «Intelligenz-Blatt».

musicali.²⁶ Il secondo autografo della partitura (D-B, Mus. ms. autogr. 349), una bella copia relativa solo ad alcuni numeri dove si nota il contributo di ulteriori mani accanto a quella dell'autore, presenta infine il testo in francese e dunque incrementa a sua volta la complessità della situazione, tuttavia costituisce il caso in assoluto meno problematico sia perché al momento non sono emersi altri testimoni a supportarne la versione, sia perché, come vedremo, è riconducibile a una circostanza ben definita e, con ogni probabilità, mai attuata nel concreto.

Malgrado l'indubbia rilevanza rivestita dalla *Faniska* nel quadro della produzione di Cherubini, collocandosi a mo' di chiave di volta tra il 'periodo rivoluzionario' e la seconda fase parigina, l'opera dispone a tutt'oggi di un'esigua bibliografia specifica,²⁷ cosicché il suo complesso stato delle fonti non è ancora stato sottoposto a trattazione. Solo uno sguardo al contesto di produzione e alla sua storia genetica sarà dunque in grado di offrirci delle plausibili chiavi di lettura, con ripercussioni rilevanti sulle scelte da attuarsi in sede d'edizione critica, in particolare per quanto concerne i rapporti reciproci tra i testimoni e il fondamentale dilemma della versione linguistica eventualmente da prediligersi tra quella di composizione e quella di recezione. Anche in questo contesto, celato dietro al paravento della mediazione di Braun, risulta determinante il ruolo svolto dalla corte e, in specie, dall'imperatrice: benché Arthur Pougin sostenesse di non aver trovato, tra le carte lasciate da Cherubini, nessun documento che chiarisse la posizione della famiglia imperiale nell'ingaggio del compositore presso gli Hoftheater, appare evidente il diretto coinvolgimento di Maria Teresa fin dai primissimi stadi dell'iniziativa, di cui con ogni probabilità fu la principale promotrice, se non l'ideatrice stessa.²⁸ Su suo incarico, infatti, già nell'inverno 1802/03 il Marchese di Gallo, all'epoca di stanza a Parigi in veste di ambasciatore del Regno di Napoli, aveva preso contatto con Cherubini per commissionargli in incognito due lavori, ma le trattative giunsero a uno stallo quando il compositore, scoperta la vera identità della committente, tentò di innalzare il livello delle negoziazioni per adeguarli al rango della controparte.²⁹ Scrivendole dalla capitale francese l'8 gennaio 1803, l'ambasciatore riferì all'imperatrice di tali problemi, ai quali stava cercando di ovviare tramite l'intervento di una «terza persona sconosciuta» (RICE 2003, n. 37, p. 206) che avrebbe dovuto depistare i sospetti riguardo all'effettiva provenienza della richiesta. Non sappiamo se tali tentativi andarono mai a buon fine, né conosciamo per certo il genere delle

²⁶ Per le vicende relative alla biblioteca musicale di Maria Teresa cfr. RICE 2003, pp. 13-47; i suoi rapporti con il Granduca Ferdinando III sono discussi ivi, pp. 48-54.

²⁷ *Annals of Opera* 1955², vol. I, coll. 594-595; JAHN 2002b; GOLIANEK 2013; VIVIANI 2016.

²⁸ POUGIN 1881-1882: «Le Ménestrel», 48/17, 26 marzo 1882, pp. 129-131: 129. Meno fondata sembrerebbe invece l'ipotesi che attribuisce la commissione della *Faniska* all'imperatore, come sostiene BOUILLY 1971, p. 342; cfr. anche WILLIS 1979, p. 211.

²⁹ Cfr. RICE 2003, pp. 205-206; secondo la ricostruzione dello studioso americano, le due composizioni commissionate a Cherubini avrebbero potuto essere degli oratori.

composizioni che Maria Teresa avrebbe voluto commissionare, tuttavia il 20 dello stesso mese, a nemmeno due settimane di distanza dalla lettera del Marchese di Gallo, si diffuse la notizia di un imminente ingaggio di Cherubini presso i teatri viennesi, apparentemente a conseguenza di contrattazioni ben più lunghe e complesse.³⁰

L'incarico, in realtà, si concretizzò solo nell'estate del 1805, ma da tale indiscrezione sembrano trapelare i primi tentativi di trattative che Braun in persona potrebbe aver intrapreso durante il suo soggiorno parigino dell'autunno 1802, un viaggio finalizzato a fare incetta di partiture nella più aggiornata foggia francese per assecondare l'ultima moda musicale dei concittadini.³¹ Complice il rasserenamento dei rapporti austro-francesi apportato dalla pace di Lunéville, ratificata il 9 febbraio 1801, nei mesi subito successivi si era assistito a un veloce incremento della richiesta di *opéras-comiques* da parte del pubblico viennese, una passione pienamente condivisa anche dalla corte e, in particolare, dall'imperatrice (RICE 2003, pp. 9-10, 192). A cavallo di questa tendenza si consumò una feroce concorrenza tra il nuovo Theater an der Wien, allora diretto da Emanuel Schikaneder, suo fondatore, e gli Hoftheater del primo Pachtvertrag di Braun: in tale contesto fu soprattutto la produzione di Cherubini a fungere da principale termine di contesa, in una guerra a colpi serrati tra le due istituzioni per la quale gli animi degli spettatori non tardarono ad infervorarsi.³² Se, infatti, si deve al Theater an der Wien il merito di aver introdotto nella capitale asburgica alcuni tra i titoli più significativi del compositore fiorentino, offrendo nel solo 1802 le prime rappresentazioni viennesi di *Lodoïska* (23 marzo), *Les deux journées* (13 agosto) ed *Eliza* (18 dicembre), gli Hoftheater risposero con prontezza proponendo la propria versione de *Les deux journées* il giorno successivo alla *première* degli avversari (14 agosto), nonché lanciando a loro volta il debutto viennese di *Medea* (6 novembre). Il successo di queste opere fu eclatante, malgrado occasionali critiche all'allestimento o a specifiche scelte artistiche, ed accese nel pubblico un entusiasmo così intenso per la musica di Cherubini che l'argomento calamitò per mesi l'attenzione dei giornali (Jahn 2002a pp. 214-225). La richiesta di nuovi allestimenti, possibilmente in prima esecuzione-

³⁰ «Cherubini gedenkt künftigen Frühling wirklich dem Rufe nach Wien zu folgen und auch einige Zeit dort für die Oper zu arbeiten» (notizia da Parigi del 20 gennaio 1803, «Allgemeine musikalische Zeitung», 5/21, 16 febbraio 1803, p. 358).

³¹ «Auch erwartet man eine Menge neuer theatralischer Vorstellungen aus Paris. Baron Braun, welcher von dort zurück erwartet wird, bringet die vorzüglichsten Ballette und Singspiele mit sich hierher, welche auf's genaueste nach dem Geschmacke des französischen Theaters hier aufgeführt werden sollen» («Allgemeine Musikalische Zeitung», 5/2, 6 ottobre 1802, p. 32; cfr. anche CONFALONIERI 1978, p. 412 e JAHN 2011, p. 558).

³² «Cherubini's bezaubernde Musik zur Oper *Les deux journées* verursachte zwischen dem National-Theater in der Stadt, und dem neu erbauten Theater an der Wien für die Liebhaber theatralischer Gesangstücke einen sehr interessanten Wettstreit, welcher die frühere Vorstellung dieses Meisterstückes zum Ziel hatte» («Allgemeine Musikalische Zeitung», 5/2, 6 ottobre 1802, p. 26; per la concorrenza tra il Theater an der Wien e gli Hoftheater cfr. anche SONNEK 1999, pp. 113-124).

ne, diveniva nel contempo sempre più pressante, per cui Braun, recatosi a Parigi per ammodernare il repertorio delle sue compagnie, potrebbe aver concepito l'idea di commissionare al compositore dei lavori scritti appositamente per gli Hoftheater, un'operazione che, qualora fosse andata in porto, gli avrebbe garantito un sicuro e immediato vantaggio su Schikaneder.³³

A quell'epoca il progetto non arrivò affatto a realizzarsi, né sappiamo se, allora, fosse stato realmente intrapreso o anche solo concepito, però a distanza di due anni, in occasione di un nuovo soggiorno parigino, fu lo stesso barone a condurre personalmente le trattative con Cherubini e quindi ad accompagnarlo nel lungo viaggio sino alla capitale austro-ungarica, dove sarebbero giunti il 27 luglio 1805. Gli accordi con il musicista si erano infine conclusi con la precisazione di un duplice incarico, il quale prevedeva, da un lato, la creazione di due opere del tutto inedite per i teatri di corte, dall'altro la ripresa sotto la sua direzione di alcuni titoli già noti in città, garantendone una qualità e correttezza dell'allestimento a lungo agognate dagli spettatori.³⁴ Nel frattempo, le dinamiche interne alla vita teatrale viennese erano profondamente cambiate, essendo ormai venuta a desistere la concorrenza con Schikaneder da quando, nel febbraio 1804, Braun aveva rilevato da lui il Theater an der Wien. Anche senza la *suspense* creata dalla competizione tra le due gestioni, tuttavia, l'atteggiamento dell'opinione pubblica verso la musica di Cherubini non era minimamente mutato, anzi con il trascorrere del tempo i viennesi avevano continuato a ribadire il proprio vivo interesse nei suoi confronti, esprimendo esplicitamente la speranza in esecuzioni più frequenti e di livello migliore.³⁵ L'attività del compositore si alternò pertanto tra i tre teatri, a iniziare dalla rappresentazione de *Les deux journées* che, sotto la sua bacchetta, ebbe luogo al Kärntnertortheater già il 30 luglio, per poi passare al Theater an der Wien il 27 agosto, con *Lodoïska*: entrambe le partiture, proposte in traduzione tedesca, furono modificate da Cherubini tenendo conto tanto della compagnia, quanto del gusto degli spettatori viennesi, con interventi ed aggiunte in genere accolti favorevolmente poiché, oltre ad aggiornare dei lavori risalenti ad alcuni anni prima, erano percepiti quale sintomo di un'ambiziosa volontà di miglioramento.³⁶

³³ Secondo Vittorio Della Croce, sarebbe stato proprio il successo de *Les deux journées* a fungere da miccia per la commissione a Cherubini di due nuove opere per gli Hoftheater (DELLA CROCE 1983, p. 335). La medesima opera, secondo le ricerche di Rice, avrebbe costituito anche «a favorite of the imperial family» (RICE 2003, p. 124).

³⁴ «Baron Braun wird nächstens aus Paris zurückkommen. Man versichert hier [in Wien] allgemein, er werde Cherubini mitbringen, der sich zwey Opern für das hiesige Theater zu schreiben verpflichtet habe» («Allgemeine musikalische Zeitung», 7/43, 24 luglio 1805, p. 691). Sul viaggio e l'arrivo di Cherubini a Vienna, nonché sui suoi incarichi presso gli Hoftheater, cfr. anche «Allgemeine musikalische Zeitung», 7/47, 21 agosto 1805, p. 755; «Allgemeine musikalische Zeitung», 7/48, 28 agosto 1805, pp. 766-767; POUGIN 1881-1881: «Le Ménestrel», 48/17, 26 marzo 1882, pp. 129-131: 129; WILLIS 1979, p. 211.

³⁵ Si vedano le recensioni agli allestimenti cherubiniani proposti a Vienna tra il 1802 e il 1805, raccolti in JAHN 2011, *ad vocem*.

³⁶ «Die Aufmerksamkeit des ganzen musikalischen Publikums ist jetzt auf Cherubini gerichtet. Dieser beschäftigt sich fürs erste [sic!] bloss damit, seine frühern Arbeiten zu verbessern; und so

Iniziarono presumibilmente a questo punto i lavori per la *Faniska*, il primo dei due titoli – ma sarebbe rimasto anche l'unico – che, in base agli accordi, Cherubini avrebbe dovuto scrivere per Vienna. Alle radici stesse della sua genesi emerge, ancora una volta, l'influsso decisivo esercitato dall'imperatrice: appassionata sia delle situazioni teatrali di ambientazione sotterranea, sia della raffigurazione in chiave eroica dell'amore coniugale femminile, già negli ultimi anni del Settecento Maria Teresa aveva patrocinato la composizione e la messinscena di opere incentrate su tali nuclei drammatici, che talvolta riproponeva in sede privata interpretando lei stessa il ruolo della protagonista.³⁷ Ciò ben si accordava con la sua predilezione per il repertorio francese post-rivoluzionario, dove simili tematiche occupavano una posizione di primaria importanza non solo nel genere dell'*opéra-comique*, di cui l'imperatrice si procurava le partiture direttamente da Parigi attraverso il tramite del Marchese di Gallo, ma soprattutto in quello del *mélodrame*, dal quale nei primi anni dell'Ottocento attinse più volte facendone ricavare dei libretti per delle nuove commissioni. Particolarmente spiccato fu il suo interesse per i soggetti tratti da *Léonore ou L'Amour conjugal* di Jean-Nicolas Bouilly: a partire dai primi mesi del 1804 Maria Teresa seguì da vicino la genesi di *Leonora, ossia L'amor conjugale* di Paer, scritta su un adattamento italiano effettuato *ad hoc* da Giacomo Cinti,³⁸ ricevendo copia della partitura dallo stesso autore, atto per atto, probabilmente ancora a monte della *première* di Dresda. L'anno successivo prestò altrettanta attenzione a *L'amor coniugale* di Mayr, di cui possedeva una partitura, e quindi a *Fidelio* di Beethoven, originariamente programmato per debuttare il giorno del suo onomastico e in qualche modo debitore, stando alle parole dello stesso Sonnleithner, all'apprezzamento dell'imperatrice per il testo di Bouilly (RICE 2003, pp. 252-258).³⁹

Si ascrivevano al medesimo genere anche i due titoli da lei sottoposti a Paisiello nel gennaio del 1805, *Androcles, ou Le Lion reconnaissant* di Louis-Charles Caigniez e *Les Maures d'Espagne* di René-Charles-Guilbert de Pixérécourt; il compositore ne avrebbe dovuto scegliere uno e incaricarlo l'adattamento italiano a un librettista, per poi scrivere un'opera della durata massima di due ore e mezza dove fosse dedicato ampio spazio a pezzi d'assieme, cori e recitativi accompagnati a discapito delle arie, da limitarsi invece – per indicazione esplicita della committente – a un massimo di una o

wenig sie dieses zu bedürfen scheinen, so vieles werden sie doch wahrscheinlich dadurch gewinnen: denn das wahre Genie arbeitet nach seinem Ideale, es ist daher auch grösstentheils sein eigner, schärfster und richtigster Kritiker» («Allgemeine musikalische Zeitung», 7/51, 18 settembre 1805, p. 811).

³⁷ Tra le opere amate e promosse da Maria Teresa, si ricordano in particolare *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, *Giulio Sabino* di Sarti, *Gli sciti* e *L'amor coniugale* di Mayr, *Camilla* e *Leonora* di Paer, forse anche *Fidelio* di Beethoven (RICE 2003, pp. 90-98; 252-258).

³⁸ Su Giacomo Cinti cfr. *Chronik der Dresdner Oper* 2004, vol. II: *Die Solisten, ad vocem*.

³⁹ Cfr. anche la lettera che Sonnleithner inviò alla polizia imperiale il 2 ottobre 1805, in BEETHOVEN 1996, pp. 226-227.

due per atto.⁴⁰ Malgrado la risposta affermativa di Paisiello in favore del dramma di Caigniez, il progetto non giunse mai ad attuarsi, tuttavia nello stesso periodo, sempre su commissione dell'imperatrice, Paer dichiarava d'essere già al lavoro assieme a Cinti a un nuovo adattamento italiano da un'ulteriore *mélodrame* francese, *Les Mines de Pologne* di Pixérécourt, segnalato a Maria Teresa dalla sorella Amalia dopo una rappresentazione napoletana svoltasi presso la corte borbonica all'inizio del 1804 (RICE 2003, pp. 192-197). La *pièce*, di durevole successo tanto in Francia quanto all'estero,⁴¹ racchiudeva in sé entrambi i filoni a lei cari in quegli anni, contemplando da un lato la presenza di una figura femminile eroica nella sua devozione materna e coniugale, dall'altro una protratta ambientazione sotterranea di marcata cupezza, con l'intero secondo atto localizzato in una miniera davanti alla quale il protagonista, nell'entrare, risulta «frappé de l'horreur des lieux où il se trouve» (PIXÉRÉCOURT 1971, atto II, scena 1). Ricevuto il testo presumibilmente dalla sorella nel febbraio 1804, l'imperatrice chiese pressoché subito a Paer, allora in servizio presso la corte di Dresda, di valutare la possibilità di ricavarne un'opera seria su un libretto italiano, che il compositore avrebbe dovuto far appositamente tradurre e rielaborare a partire dall'originale francese. Il 23 marzo Paer le risponde di attendere a breve l'arrivo del «libro» con una spedizione annunciatagli da Joseph Simoni, un tenore strettamente legato a Maria Teresa sia sul piano artistico, in quanto cantante della Hofkapelle e frequente ospite dei suoi concerti privati, sia su quello organizzativo, fungendo talvolta da intermediario tra lei e i musicisti in occasione di specifiche commissioni (RICE 2003, pp. 56-61, 318-341). Il successivo 2 aprile Paer non solo comunica all'imperatrice le proprie impressioni sul dramma, ma entra già nel vivo del progetto discutendo alcune questioni di rilevante impatto per la sua concreta realizzazione, come il possibile coinvolgimento di Girolamo Crescentini e il consiglio di mantenersi fedeli al carattere semiserio del *mélodrame* di Pixérécourt, dopodiché annuncia di avere affidato l'incarico della versione italiana a Cinti, il quale, nonostante i numerosi impegni alla corte di Dresda, si sarebbe dato «tutta la premura possibile per tradurlo presto» (RICE 2003, p. 320).

Nel corso dell'anno successivo Paer farà spesso menzione a Maria Teresa delle proprie buone intenzioni riguardo a *Le mine di Polonia*, tuttavia dovrà continuamente differirne la scrittura a causa di impegni per lui più pressanti e, forse, più vantaggiosi. Lo stesso Cinti, malgrado la promessa sollecitudine,

⁴⁰ «Nel comporre questa musica La prego di avere presente per sua direzione e regola, che l'Opera non deve essere più lunga di due ore e mezzo, che per ogni prima parte non vi sia che un'aria sola, tutto al più due, ed anche una cavatina; desiderando che il rimante dell'Opera contenga molti cori, pezzi concertati, finali, e pochi recitativi non istrumentati»; lettera inviata da Maria Teresa a Paisiello il 12 gennaio 1805, cit. da RICE 2003, pp. 351-352.

⁴¹ Bouilly attribuisce al *mélodrame* di Pixérécourt la traduzione in almeno quattro lingue, nonché una permanenza in repertorio di ben ventitré anni, a partire dal giorno del suo esordio sulle scene parigine, avvenuto il 3 maggio 1803 al Théâtre de L'Ambigu-Comique (BOUILLY 1971, p. 342).

spedì il libretto a Paer solo nei primi mesi del 1805,⁴² mentre per il primo riferimento esplicito al lavoro vero e proprio di composizione si dovrà attendere fino alla fine di ottobre,⁴³ quando Cherubini, a Vienna ormai da diverse settimane, aveva da tempo terminato di curare le riprese di *Les deux journées* e *Lodoïska* e si era presumibilmente già accinto a concepire la sua nuova opera per gli Hoftheater.⁴⁴ L'abbandono della capitale asburgica da parte della corte e il temporaneo esilio durante l'occupazione francese resero ardui i contatti internazionali di Maria Teresa, così il 7 marzo 1806, ripresa da poco la corrispondenza con lei, a Paer non rimase altro che complimentarsi per l'«esito felice» del debutto della *Faniska*, avvenuto il 25 febbraio in presenza della famiglia imperiale, non mancando però di rammaricarsi di aver perso «l'occasione di farsi onore» dopo aver avuto la «fortuna di aver trovato un buon libretto», di cui, in nome del lavoro preliminare da lui compiuto, avrebbe dovuto «esserne il primo autore di musica».⁴⁵

Se tali parole ci offrono una preziosa testimonianza riguardo alla provenienza del libretto della *Faniska*, tanto la modalità quanto la tempistica dell'imposto passaggio di consegne da Paer a Cherubini rimangono tuttora ignote. Non è da escludersi pure in questo caso l'intervento di Joseph Simoni in un ruolo d'intermediario tra la committente e il compositore, vista l'esistenza dell'autografo dell'«Aria di Rasinski nel 2^{do} Atto di Faniska» da inserirsi «immediatamente dopo il Duetto frà Faniska e Rasinski», sul quale l'autore ha apposto la dedica «per mio amico Sig. Simoni» (A-Wn, Mus. Hs. 16266). Comunque siano andate le cose, anche in assenza di testimoni diretti del libretto di Cinti è possibile ipotizzare che Cherubini si sia attenuto in gran parte al progetto originario, poiché la struttura della *Faniska*, nella redazione tramandata dall'autografo della partitura con testo italiano (D-B, Mus. ms. autogr. 138), attua le richieste già avanzate da Maria Teresa a Paisiello nel gennaio 1805: a fronte di una presenza relativamente circoscritta di numeri

⁴² L'invio del libretto era avvenuto prima del 2 aprile, data in cui Paer riferisce a Maria Teresa di non esserne ancora giunto in possesso poiché, dovutosi attardare in Italia per motivi di salute, non era riuscito a compiere il viaggio in Austria da lui programmato per quei mesi. Ignaro dell'imprevisto, Cinti aveva indirizzato la spedizione a Vienna causando una sorta di incidente diplomatico tra l'imperatrice e il principe Lobkowitz, il quale aveva ricevuto e aperto il plico in nome del compositore; cfr. la lettera inviata da Paer a Maria Teresa il 2 aprile 1805 (RICE 2003, pp. 332-333).

⁴³ Lettera di Paer a Maria Teresa, 28 ottobre 1805 (RICE 2003, pp. 337-338).

⁴⁴ Nel caso de *Les deux journées*, l'ultima segnalazione di modifiche autoriali compare nella locandina relativa alla rappresentazione del 2 settembre: «Das neue Musikstück im zweyten Aufzuge und die verschiedenen Abänderungen sind von Herrn Cherubini, [...] der die heutige Vorstellung selbst leiten wird». Al 9 settembre risale invece la recensione del nuovo allestimento della *Lodoïska* presso il Theater an der Wien, pubblicata dall'«Allgemeine musikalische Zeitung» nel numero del 18 settembre, dalla quale veniamo a conoscenza dell'aggiunta di «einige neue Zwischenakte» e di «einer neueingelegten sehr brillanten Arie für Mad. Campi» («Allgemeine musikalische Zeitung», 7/51, p. 811).

⁴⁵ RICE 2003, pp. 340-341. Della partecipazione della famiglia imperiale alla *première* della *Faniska* parlano POUGIN 1881-1882: «Le Ménestrel», 48/19, 9 aprile 1982, pp. 145-147: 146 e CONFALONIERI 1978, pp. 439-440.

solistici, contemplati solo nei due atti iniziali (un'aria e una cavatina nel primo, un'altra aria e dei «couplets» nel secondo, le arie e la cavatina introdotte sempre dal recitativo accompagnato), viene riservato un ampio spazio ai pezzi concertati (un duetto, due terzetti, un quartetto e un quintetto), ai tre finali d'atto e, soprattutto, a complesse sezioni d'assieme, dove si alternano interventi corali dislocati in scena e fuori, bande sul palco, danze, marce, azioni pantomimiche e ben tre *mélodrames*, ossia melodrammi (cfr. Tabella 2).

Da simili vicende emerge con assoluta evidenza come il ruolo svolto dall'imperatrice nella genesi della *Faniska* non si sia affatto limitato al durevole interesse da lei manifestato per la produzione di Cherubini, né al semplice atto della commissione – mediata da Braun – di uno o due lavori inediti per i teatri viennesi, ma la sua volontà si è al contrario impressa con ripercussioni decisive sulla configurazione stessa dell'opera, sul piano tanto musicale quanto drammaturgico. Accanto all'autografo con testo italiano, che detiene una posizione di spicco tra le fonti della partitura, acquistano dunque un'importanza tutt'altro che secondaria le copie provenienti dalle biblioteche di Maria Teresa (A-Wn, Mus. Hs. 10180) e di Ferdinando III (I-Fc, F.P.T.52), entrambe da considerarsi cronologicamente vicine alla prima rappresentazione della *Faniska* in quanto l'imperatrice, la quale con ogni probabilità fece approntare entrambi i manoscritti, sarebbe morta per le conseguenze del suo dodicesimo parto a poco più di un anno di distanza, il 13 aprile 1807. La medesima origine è condivisa da un'ulteriore copia della partitura pure risalente alla biblioteca di Maria Teresa (A-Wn, Mus. Hs. 16163), la quale però tramanda il testo verbale nella traduzione tedesca, fornendoci così un fondamentale testimone di tale versione linguistica, priva di una trasmissione autografa. Al rapporto tra le versioni italiana e tedesca dell'opera e all'esame dei relativi testimoni torneremo tra poco, mentre ci attardiamo ancora alcune righe sulle circostanze storiche in cui il compositore si trovò ad agire, atte a fornirci qualche delucidazione sulle plausibili motivazioni all'origine dell'incompiuto autografo francese (D-B, Mus. ms. autogr. 349).

Nel dicembre 1804, come abbiamo visto, Cherubini aveva ricevuto la proposta di scrivere due opere italiane per i teatri imperiali, e tale era l'incarico con cui, nell'estate 1805, aveva fatto il suo ingresso a Vienna. A pochi giorni dal felice debutto della *Faniska*, tuttavia, salutato il 3 marzo da una ripresa dichiaratamente in suo onore (la terza, dopo quelle del 25 e 26 febbraio),⁴⁶ già il 9 dello stesso mese il musicista sarebbe ripartito per Parigi senza portare a termine gli obblighi sottoscritti con Braun, costretto con ogni probabilità a tornare prematuramente in Francia in seguito agli esiti della guerra della terza coalizione.⁴⁷ Al momento attuale non disponiamo di alcuna informazione

⁴⁶ Cfr. le relative locandine.

⁴⁷ Tale è la spiegazione che Pouglin riferisce di aver letto nell'agenda dello stesso Cherubini, dove il compositore avrebbe esplicitamente ricondotto i falliti piani per la seconda opera viennese alla necessità di rientrare a Parigi dopo la conclusione dell'assedio napoleonico di Vienna (POUGLIN 1881-1882: «Le Ménestrel», 48/19, 9 aprile 1982, pp. 145-147: 146).

riguardo ai termini e alla tempistica in cui il contratto fu infine sciolto: ne leggiamo un'unica notizia nel numero di giugno del «Journal des Luxus und der Moden»,⁴⁸ stando alla quale Cherubini avrebbe dovuto adempiere il suo secondo compito 'a distanza', dalla capitale francese, ma alla realtà dei fatti non si sarebbe mai giunti a un simile risultato. Rimangono invece tracce di un altro progetto, forse più concreto o interrotto a uno stadio più progredito, ma anch'esso infine abortito; pure in questo caso i dati in nostro possesso si denotano assai vaghi, successivi di alcuni decenni ai fatti cui si riferiscono, ma non sarà vano menzionarli per formulare sulla loro base qualche ipotesi non priva di verosimiglianza.

Le possibili ricostruzioni della vicenda sono due e parzialmente discordanti: non appena tornato alla propria patria d'adozione, Cherubini – stando alle parole di Bouilly – avrebbe nutrito l'intenzione di cavalcare il successo viennese della *Faniska*, partitura nuova di zecca e ancora inedita a Parigi, adattandola alle esigenze del Théâtre Feydeau, sulle cui scene anche la *Lodoïska*, ad essa imparentata, aveva a suo tempo trionfato. Bouilly imputa a Pixérécourt il fallimento del progetto, adducendo come motivazione che un allestimento parigino della *Faniska* avrebbe inevitabilmente scatenato una diretta concorrenza a discapito de *Les mines de Pologne*, all'epoca ancora rappresentate con profitto presso il Théâtre de l'Ambigu-Comique.⁴⁹ Diversa l'opinione di Pougin, il quale, posticipando la vicenda al periodo compreso tra il 1816 e il 1830, attribuisce invece allo stesso Pixérécourt l'idea di recuperare parti della messa in musica viennese al fine di rilanciare il proprio *mélodrame*, coinvolgendo Cherubini nella creazione di un lavoro congiunto che, una volta concluso, non avrebbe però ottenuto l'approvazione finale del compositore.⁵⁰ In qualsiasi modo siano andate le cose, leggendo tra le righe di simili racconti possiamo riconoscere alcune delle cause che hanno portato all'esistenza dell'autografo francese della *Faniska*, circoscritto solo a pochi

⁴⁸ «Cherubini hat die drei ersten Vorstellungen seiner Oper selbst dirigirt, und jedesmal den lautesten Beifall eingeärndtet. Bald darauf kehrte er nach Paris zurück, wo er eine zweite Oper für das hiesige Theater componiren wird» («Journal des Luxus und der Moden», 21, maggio 1806, pp. 284-287).

⁴⁹ «À son retour à Paris, le Maestro se proposa d'arranger en français ce même opéra, écrit en italien, et de le faire jouer sur le Théâtre-Feydeau, où tout offrait l'assurance d'un brillant succès; mais M. de Pixérécourt, occupé à cette époque de travaux importants, renonça au projet d'offrir au public un ouvrage qu'il applaudissait encore au Théâtre de l'Ambigu-Comique, son berceau; et la belle partition de Chérubini ne fut répandue que dans les grandes réunions musicales de Paris, où plusieurs fois l'admirable ouverture de *Faniska* mérita les plus vifs applaudissements» (BOUILLY 1971, pp. 342-343).

⁵⁰ «Guilbert de Pixérécourt, auteur du drame *Les Mines de Pologne*, dont on avait tiré naguère le livret de *Faniska*, lui avait exprimé souvent le désir de rentrer dans une partie de son bien en adaptant cette partition pour la scène française et en faisant jouer *Faniska*, arrangé et retraduite, à l'Opéra-Comique. Bien que ce projet ne sourît que médiocrement à Cherubini, il avait cependant fini par en autoriser les essais; mais, lorsqu'on vint à s'en occuper d'une façon sérieuse et qu'il relut sa partition, il acquit la conviction que l'ouvrage ne renfermait pas les qualités nécessaires pour réussir devant un public français, Il arrêta donc le travail commencé, et le projet fut définitivement abandonné»; POUGIN 1881-1882: «Le Ménestrel», 48/52, 17 settembre 1882, pp. 330-331: 330.

numeri della partitura e connotato come una copia parzialmente autoriale rimasta isolata nel quadro della trasmissione dell'opera, visto che il suo contenuto non risulta ripreso da nessun altro testimone noto. In tale prospettiva, questa versione linguistica assume l'aspetto di un ramo cieco nella storia della *Faniska*, testimonianza di un progetto probabilmente mai giunto a realizzarsi e privo di una recezione autonoma se non, forse, nella sola esecuzione di estratti e riduzioni per singoli strumenti o piccoli *ensembles* da camera, come attestato, oltre che dalle parole di Bouilly, dall'esistenza di manoscritti ed edizioni a stampa relativi ad alcuni numeri a sé stanti. Le uniche tracce di una certa diffusione francese in veste scenica potrebbero emergere da una lettera di Chopin risalente al Natale del 1831, dove il musicista menziona di sfuggita il nome dell'eroina eponima accanto a quelli di Lodoiska e Floreska, la protagonista de *Les mines de Pologne*.⁵¹ Tuttavia, anche se in tale occasione si fosse effettivamente ripresa la partitura della *Faniska*, si sarebbe comunque trattato soltanto di frammenti presentati in una commistione inestricabile di lavori di diversa provenienza, mentre il significato dell'operazione è da circoscrivere al contesto specifico di un temporaneo interesse parigino per le vicende innescate dall'insurrezione polacca del novembre 1830. Ne trae così ulteriore conferma il ruolo collaterale rivestito dall'autografo francese ai fini dell'edizione critica, nella cui economia interna si collocherà dunque in posizione d'appendice.

«Nach dem Französischen von Sonnleithner»: il problema delle versioni linguistiche

Riacciandoci ora al discorso del fallito progetto di Paer, il rapporto di continuità nel quale la *Faniska* si colloca rispetto ad esso getterebbe una nuova luce su un ulteriore argomento, finora non approfondito nell'ambito della bibliografia cherubiniana, ossia sul problema della discrepanza tra la lingua in cui si svolse il processo compositivo e quella in cui l'opera fu rappresentata e recepita. Sebbene in passato non si sia mancato di rilevare che il libretto sul quale fu scritta la musica fosse originariamente in italiano, mentre la traduzione in tedesco sarebbe stata effettuata solo a partitura già compiuta, non ci si è mai soffermati a indagare ragioni e conseguenze di una simile condotta, sebbene la scelta di lavorare su un libretto italiano per un soggetto tratto da una *pièce* teatrale francese risulti indubbiamente curiosa per un autore uso da quasi un ventennio a intonare testi in quest'ultima lingua

⁵¹ «Dają też teraz na teatrze “Francón”, gdzie tylko dramy i tableau z koźmi wystawiają – całą historią ostatnich naszych czasów. Ludzie latają jak szaleni widzieć te wszystkie kostiumy – Pannę Plater, która także tam gra rolę z indywiduami, którym dają nazwiska na kształt Lodoiski, Faniski – i tak jedna się nazywa Floreska»; lettera di Chopin a Tytus Woyciechowski, scritta da Parigi il 25 dicembre 1831 («Ora al teatro “Francón”, dove rappresentano solo drammi e *tableaux* equestri, danno anche tutta la nostra storia degli ultimi tempi. La gente corre come impazzita a vedere tutti quei costumi – la signorina Plater, che pure vi svolge una parte con individui ai quali danno cognomi del tipo Lodoiska, Faniska – una si chiama Floreska»; <<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/letters/search/page/5>>).

piuttosto che nella propria.⁵² La questione, in realtà, veniva sollevata già nelle recensioni apparse a ridosso del debutto viennese, per poi essere regolarmente riproposta dopo le riprese svoltesi nei mesi successivi in varie città dell'area germanofona, in un unanime giudizio negativo nei confronti della traduzione di Sonnleithner, valutata di «keinen ausgezeichneten dichterischen Werth» o perlomeno carente in accuratezza metrica e poco fedele, in tal senso, all'originale italiano.⁵³ È interessante notare come lo stesso Sonnleithner, nel libretto stampato per il primo allestimento agli Hoftheater, si fosse premurato di prevenire simili critiche con un'apposita «Anmerkung» inserita dopo l'elenco dei personaggi, dove ammetteva di fatto le manchevolezze formali della propria versione, attribuendone la causa appunto alla necessità di sostituire le «Italienischen Worten» sulle quali Cherubini aveva composto la musica.⁵⁴ Con un analogo intento di mitigare le possibili accuse, tale motivazione fu quindi ripresa pressoché alla lettera nella recensione alla *première* viennese pubblicata dal «Journal des Luxus und der Moden», in cui la responsabilità per la peculiare scelta linguistica veniva ricondotta in maniera esplicita ed esclusiva alla insufficiente conoscenza del tedesco da parte del compositore.⁵⁵

Questa spiegazione, malgrado la sua apparente linearità, cela tuttavia alcuni risvolti problematici: poiché gli osservatori dell'epoca difficilmente avrebbero potuto essere al corrente dei progetti di Maria Teresa e della fallita commissione a Paer, grazie alla quale Cherubini si era trovato nelle favorevoli condizioni di disporre di un libretto già pronto, il particolare sulle competenze linguistiche del musicista non sarebbe bastato in sé a giustificare l'adozione dell'italiano quale base di lavoro per la messa in musica. A meno di non presupporre la preesistenza del libretto di Cinti, il passaggio intermedio attraverso l'italiano sarebbe infatti risultato superfluo – o, addirittura, controproducente – considerata la solida esperienza di Sonnleithner proprio nella traduzione e adattamento in tedesco di *opéras-comiques* francesi, lingua in cui Cherubini avrebbe potuto comporre con piena padronanza. Ribaltando la questione, se il compositore si fosse notoriamente servito di un libretto italiano, la prassi allora in uso presso i teatri di corte avrebbe dovuto optare per la rappresentazione in originale, mentre all'adattamento in tedesco era di norma sottoposto il solo repertorio di provenienza francese, attività di cui dal

⁵² Cfr. BOULLY 1971, p. 342; POUGIN 1881-1882: «Le Ménestrel», 48/7, 13 gennaio 1882, pp. 49-51; 51; *Annals of Opera* 1955², vol. I, col. 594; CHUSID 1971, n. 5, p. XI; WILLIS 1979, p. 211; DELLA CROCE 1983, vol. I, p. 357; MECHELLI 2011, p. 281.

⁵³ La citazione proviene da «Allgemeine Musikalische Zeitung», 8/24, 12 marzo 1806, p. 376; cfr. anche «Wiener Journal für Theater, Musik und Mode», 6, 15 marzo 1806, pp. 169-175: 174-175; «Allgemeine Musikalische Zeitung», 9/18, 28 gennaio 1807, p. 276.

⁵⁴ «Anmerkung. Herr Cherubini hat nach Italienischen Worten componirt, die übersetzt werden mußten. Hiernach sind die Deutschen Verse zu beurtheilen» (Libretto Wien 1806, p. 2).

⁵⁵ «Der deutschen Sprache unkundig, hat Cherubini nach einem italienischen Texte componirt, der erst nachher von Sonnleithner übersetzt wurde, und dieser Umstand muß billiger Weise die Strenge des Kritikers in Beurtheilung des gereimten Worte aufwaffnen» («Journal des Luxus und der Moden», 21, maggio 1806, pp. 284-287).

1804 al 1814 era incaricato appunto Sonnleithner (HADAMOWSKY 1994, pp. 324, 362). Ciò era d'altronde avvenuto per tutti i titoli cherubiniani apparsi sulle scene della capitale asburgica nel decennio iniziale dell'Ottocento, tuttavia la *Faniska* si distingueva dai suoi predecessori per il fatto di essere l'unica scritta appositamente per gli Hoftheater, per di più su un libretto italiano, laddove negli altri casi si era sempre trattato di riprese di lavori anteriori, già disponibili in francese. In ogni caso, dunque, la scelta di tradurre la *Faniska* non si dimostra affatto scontata, né poteva apparirlo all'epoca.

Se la ricostruzione delle vicende relative al mancato progetto per *Le mine di Polonia* di Paer offre una risposta convincente al perché Cherubini abbia composto in italiano, non è facile invece dirimere la questione della lingua in cui, secondo le intenzioni originarie, la *Faniska* dovesse essere rappresentata e, quindi, recepita, con ovvie ripercussioni sulle scelte da attuarsi in sede d'edizione critica. È innanzitutto da chiedersi se, accettando la commissione su un libretto italiano, Cherubini potesse nutrire l'aspirazione a mantenere un forte controllo autoriale sul prodotto da portare in scena, avendo manifestato con le riprese di *Les deux journées* e *Lodoïska* una profonda attenzione alle reazioni del pubblico viennese, di cui, mediante le modifiche elaborate per l'occasione, cercava di assecondare i gusti con piena consapevolezza e grande investimento di energie artistiche.⁵⁶ Privo delle competenze necessarie per trattare con perizia un testo tedesco, Cherubini potrebbe aver pertanto confidato nella possibilità allora riservata alle opere italiane di essere rappresentate in lingua originale, consapevole del fatto che il repertorio francese era proposto esclusivamente in traduzione: l'ipotesi non manca di plausibilità poiché, come abbiamo visto, gli Hoftheater rimasero in possesso delle due compagnie stabili fino al 15 febbraio 1806, quando, a soli dieci giorni dal debutto della *Faniska*, quella italiana fu chiusa in maniera piuttosto improvvisa e forse senza la previsione di rendere il provvedimento a tutti gli effetti definitivo. A tale riguardo non è privo di rilevanza il fatto che, tra i testimoni manoscritti a noi pervenuti, conservi tracce di un simile passaggio linguistico la copia tedesca proveniente dalla biblioteca di Maria Teresa (A-Wn, Mus. Hs. 16163): iniziata a redigere sulla base del testo italiano, a questo fu aggiunta in un secondo momento la traduzione, annotata con un altro inchiostro, per poi passare molto presto, già nel corso del primo numero chiuso, a riportare esclusivamente le parole tedesche.

A ulteriore conferma di una simile ricostruzione parlerebbero anche i ritmi pressanti con cui Sonnleithner fu costretto ad approntare l'adattamento del libretto, a causa dei quali fu indotto da un lato a trascurare gli interventi correttivi che avrebbe dovuto apportare al *Fidelio* in vista della seconda

⁵⁶ «Seine schon früher bekannten Opern hat er mehrmals selbst aufgeführt, und immer genau beobachtet, was auf unsern Theatern am besten gelingt und auch den günstigen Eindruck auf das deutsche Publikum macht. Dann legte er einzelne neue Stücke in diese seine Oper ein, und beobachtete von neuem» («Zeitung für die elegante Welt», 134 (7 novembre 1805), coll. 1070-1071).

versione, come lamentò Beethoven in una lettera di poco precedente alla *première* del 29 marzo,⁵⁷ dall'altro a giustificarsi per iscritto delle già menzionate manchevolezze metriche, fatto insolito per un letterato attivo da alcuni anni presso gli Hoftheater proprio con la mansione di traduttore di testi per musica. Il quadro così delineato, benché verosimile, presenta comunque alcune problematicità: innanzitutto, le difficoltà incontrate da Sonnleithner non trovano l'unica spiegazione nei tempi serrati di lavoro, ma potrebbero essere imputate anche alla lingua dalla quale egli dovette procedere per l'adattamento, se davvero si basò direttamente sul libretto di Cinti senza risalire all'originale di Pixérécourt. Esaminando infatti il repertorio portato in scena sotto la sua cura nel periodo antecedente alla *Faniska*, emerge la solida consuetudine da lui maturata nei confronti della produzione francese, mentre allo stato attuale della ricerca non si registrano a suo carico analoghi antecedenti con titoli di provenienza italiana. Le testimonianze dell'epoca, inoltre, non ci aiutano affatto a chiarire da quale lingua egli abbia tradotto, in quanto oscillano tra le due possibilità senza predominanze significative in alcuna direzione;⁵⁸ per individuare la fonte della versione tedesca si è quindi dovuto studiare il grado di aderenza tra il testo di Sonnleithner e i suoi potenziali modelli attraverso una comparazione capillare e incrociata da un lato con il *mélodrame* di Pixérécourt, dall'altro con le parole sulle quali Cherubini compose.

Si presenta una sintesi di tale indagine nella Tabella 3, dove le tre versioni linguistiche del libretto sono poste a confronto sia tra di loro, sia con i luoghi corrispondenti ne *Les Mines de Pologne*, in maniera da testarne i reciproci gradi di affinità e dunque i plausibili rapporti di filiazione. Per selezionare il passo da proporre come esemplificativo si è tenuto conto innanzitutto della frammentarietà dell'autografo francese, contenente solo alcuni numeri musicali afferenti al primo atto, sui quali di conseguenza si è dovuta restringere la scelta. All'interno di questo ventaglio si è quindi individuato un episodio sufficientemente esteso in tutte e quattro le formulazioni, dove fosse presente una casistica di declinazione metrico-funzionale del testo il più possibile ampia e differenziata, dai dialoghi parlati (prosa) al recitativo accompagnato (versi sciolti) al numero chiuso (versi lirici), affinché dall'esempio specifico il lettore possa ricavare un'immagine indicativa della tendenza generale del fenomeno. Si noti, in particolare, come l'aderenza all'archetipo emerga soprattutto nelle didascalie, le quali, non essendo vincolate dalle esigenze metriche cui devono invece sottostare i testi intonati, fungono da importante

⁵⁷ «Als ich die Veränderungen machte, hatten sie hauptsächlich mit ihrer Faniska zu thun, und so machte ich mich selbst daran» (BEETHOVEN 1996, pp. 277-279: 277).

⁵⁸ Si collocano a favore dell'italiano Libretto Wien 1806, p. 2; «Journal des Luxus und der Moden», 21, maggio 1806, pp. 284-287; «Allgemeine musikalische Zeitung», 9/17, 21 gennaio 1807, p. 267. Propendono invece per il francese le locandine relative alle rappresentazioni della *Faniska*, nonché «Allgemeine musikalische Zeitung», 8/24, 12 marzo 1806, p. 376 e «Wiener Journal für Theater, Musik und Mode», 6, 15 marzo 1806, p. 169.

elemento di verifica dei rapporti di derivazione tra le distinte versioni linguistiche.

Scendendo nei dettagli della questione, il caso più semplice è senz'altro costituito dalla versione italiana, l'unica di cui possediamo tracce documentarie relative al processo genetico, cosicché ci sono ampiamente note le modalità della sua realizzazione: la *pièce* di Pixérécourt è qui trattata in termini assolutamente espliciti quale modello da cui elaborare un adattamento in chiave librettistica, rapportandosi nei suoi confronti con la massima fedeltà concessa a cavallo del cambio di genere dal *mélodrame* all'opera.⁵⁹ Tanto nelle tecniche impiegate quanto nei risultati ottenuti l'operazione non si discosta dalle consuetudini attestata nella coeva prassi operistica, spiccando solo per l'esigua qualità stilistica e la sgraziata veste metrica dei versi, fatto tutt'altro che sorprendente in un testo approntato non da un librettista di professione bensì da un cantante, sebbene all'epoca Cinti vantasse già al proprio attivo una buona familiarità con simili mansioni di traduttore/adattatore di poesia per musica. Da questo libretto sembra discendere la versione francese, la quale se ne mantiene piuttosto fedele malgrado si registri un maggior tasso di rielaborazione rispetto alla tedesca, laddove nei riguardi de *Les mines de Pologne* traspaiono esclusivamente delle lontane assonanze lessicali non ascrivibili a un rapporto di diretta filiazione. Benché il redattore di tale versione avesse quasi di certo presente la *pièce* di Pixérécourt, vista la decennale notorietà di quest'ultimo presso il pubblico parigino, è dunque plausibile che non vi abbia fatto riferimento durante la realizzazione del testo, basandosi solo sull'adattamento di Cinti, così come sembra non aver conosciuto la traduzione di Sonnleithner, in quanto gli unici punti d'incontro che si sono rilevati appaiono maturati esclusivamente sulla scorta del comune modello di derivazione.

Per quanto infine riguarda la versione tedesca, con ogni evidenza essa combina in sé il contributo di due distinti antecedenti, poiché da un lato riprende il dettato dell'autografo italiano in tutte le sezioni tramandate in esso, coincidenti con i numeri chiusi 'cantati', mentre per i dialoghi parlati – compresi i testi dei tre *mélodrames* – fa chiaramente riferimento ai corrispettivi passi ne *Les mines de Pologne*, che in parte traduce pressoché alla lettera, in parte sintetizza concentrando in alcune righe il contenuto di scambi di battute più ampi. Ciò spiegherebbe come abbia avuto origine la divergenza tra chi ha attribuito a Sonnleithner un modello italiano e chi, al contrario, riteneva avesse lavorato su un originale francese, ricostruzioni che alla luce dell'analisi testuale si dimostrano altrettanto veritiere, considerata la diversa derivazione dei passaggi in prosa (tradotti a partire da Pixérécourt) rispetto a quelli in versi (da Cinti). L'ipotesi di un cambio di lingua avvenuto in tempi rapidi e tardivi, pressoché a ridosso della prima rappresentazione della

⁵⁹ La questione dei passaggi di genere di uno stesso soggetto dal *mélodrame* all'opera e viceversa, fenomeno ampiamente diffuso nel panorama musicale europeo della prima metà dell'Ottocento, è oggetto di un'approfondita trattazione in SALA 1995.

Faniska, appare inoltre confermata dall'esame comparativo tra i testimoni musicali – in particolare la Riduzione Breitkopf, bilingue – e il libretto a stampa dell'allestimento viennese, tra le cui lezioni non si registrano sostanziali discordanze, malgrado le licenze metriche e sintattiche tollerate per convenzione nelle prime rispetto a quest'ultimo. Se ne deduce che Sonnleithner abbia tradotto il testo direttamente in partitura, al fine di garantire quell'esatta corrispondenza tra parole italiane e tedesche necessaria a preservare le caratteristiche delle linee melodiche, rimaste effettivamente immutate a prescindere dalla lingua; giunto il momento di preparare il libretto per la pubblicazione, nell'imminenza del debutto non avrebbe però avuto il tempo di effettuarvi gli opportuni aggiustamenti, così si sarebbe limitato a trascrivere alla lettera il testo intonato dai cantanti, ripetizioni comprese, dando origine alle manchevolezze di cui si scusa preventivamente nella menzionata «Anmerkung».

Tali osservazioni ci riconducono alla domanda se sia verosimile che la *Faniska*, in base ai progetti originari, dovesse essere cantata in italiano, e dunque se l'intervento della traduzione tedesca sia da ricondursi a contingenze tardive, le quali, nonostante la loro natura fortuita, finirono per segnare in maniera decisiva l'intera recezione della partitura cherubiniana. Nel caso del suo diretto antecedente, *Le mine di Polonia* di Paer, è innegabile che la commissione di Maria Teresa ne implicasse l'esecuzione in lingua originale, ma questo fatto non è in alcuna misura indicativo per la *Faniska* in quanto tra i due lavori, malgrado il ruolo equivalente svolto dall'imperatrice nei confronti di entrambi, esisteva una sostanziale differenza di destinazione, cui si accompagnavano leggere discrepanze nelle consuetudini esecutive. Se, infatti, il primo era con ogni probabilità riservato alla sola rappresentazione privata presso la corte,⁶⁰ dove vigeva in quegli anni una radicata tradizione di spettacoli in italiano, il secondo era stato concepito fin dall'inizio per i teatri pubblici, presso i quali subentravano esigenze e abitudini di carattere parzialmente diverso. A fronte dello spiccato bi- e, addirittura, plurilinguismo peculiare dei concerti organizzati da Maria Teresa, le due compagnie nazionali degli Hoftheater non erano di norma interscambiabili, per cui il passaggio al tedesco avrebbe necessariamente comportato un sostanziale cambio degli interpreti: dei pochi cantanti delle due compagnie dotati di entrambe le competenze linguistiche, tre di essi presero effettivamente parte al debutto dell'opera, ma solo Antoine Laucher vi comparve in veste di protagonista,

⁶⁰ La destinazione de *Le mine di Polonia* alla fruizione privata presso la corte può essere intuata sulla base della lettera inviata da Paer a Maria Teresa il 18 agosto 1804, dove le confidava l'ambizione a scrivere per gli Hoftheater, una volta conclusi i suoi obblighi precedenti nei confronti dell'imperatrice: «Una Grazia che desiderarei, sarebbe dopo d'aver allora servita Sua Maestà, di poter scrivere un Opera pel Barone di Braun cioè per il Teatro e pel pubblico» (cit. da RICE 2003, pp. 326-327).

mentre le due voci maschili (Johann Michael Vogl, Anton Rösner) sostennero dei ruoli comprimari.⁶¹

Per comprendere se gli artisti della compagnia italiana possano essere considerati gli originari destinatari della *Faniska*, bisogna inoltre indagare quanto la sua scrittura corrispondesse alla loro specifica prassi esecutiva: oltre a fattori connessi allo stile vocale, privi in questo caso di particolare rilevanza, si pone però il problema dei dialoghi parlati, connotativi dell'*opéra-comique* e del *Singspiel* ma non altrettanto usuali nel repertorio italiano.⁶² A partire dagli anni '90 del Settecento l'attività di tale compagnia si era focalizzata prevalentemente sui generi comico ed eroicomico,⁶³ i quali nel primo decennio dell'Ottocento costituivano ancora il nucleo portante della stagione stabile, mentre con l'avanzare della gestione di Braun la messinscena delle opere serie fu sempre più spesso finalizzata all'esibizione di singoli virtuosi esterni. Ne emerge una solida consuetudine della compagnia italiana con testi musicali dov'erano richieste buone doti di recitazione, tuttavia l'esame delle partiture da loro interpretate nei due anni precedenti al primo allestimento della *Faniska* non ha portato alla luce nessun caso di dialoghi parlati, mentre si è rivelato costante l'impiego di recitativi, per cui non pare verosimile che i cantanti di tale compagnia fossero in grado di sostenere la recitazione in prosa.⁶⁴

D'altro canto, la presenza dei dialoghi parlati in luogo dei recitativi secchi è attestata nell'autografo su testo italiano: oltre a prevedere ben tre *mélodrammes*, in alcuni punti (pp. 190, 285, 307, 391, 448, 452) l'attacco dei numeri chiusi è preceduto dall'intervento verbale, chiaramente in prosa, alla quale la musica deve seguire. Ciò è conforme alle caratteristiche del repertorio francese postrivoluzionario, in cui la *Faniska* si ascrive per via della sua diretta filiazione da *Les mines de Pologne*, nonché per la sua stretta parentela con l'*opéra-comique* di Cherubini probabilmente di maggior impatto, la *Lodoïška*, dalla quale, a sua volta, la *pièce* di Pixérécourt era derivata (VIVIANI

⁶¹ Gli interpreti del primo allestimento della *Faniska* furono, in ordine di personaggio: Anton Neumann (Rasinski), Carl Friedrich Clemens Weinmüller (Zamoski), Antoine Laucher (Faniska), Therese Neumann (Hedwig), Johann Michael Vogl (Oranski), Barbara Rothe (Moska), Wilhelm Ehlers (Rasno), Anton Rösner (Manoski); cfr. la locandina del 25 febbraio 1806 nonché JAHN 2011, p. 244.

⁶² Rimanendo nei decenni a cavallo tra XVIII e XIX sec., allo stato attuale della ricerca si è già registrato l'uso di dialoghi parlati in opere in lingua italiana, soprattutto quando derivate direttamente da modelli francesi, ma simili esperienze sembrano essersi sviluppate solo in periodi circoscritti e in connessione ad alcuni centri specifici, come Napoli, Parma, Monza e Venezia (BRZOSKA 1993; SALA 1997; MARICA 1997; BASCIALLI 2002; JACOBSHAGEN 2002; MARICA 2004; JACOBSHAGEN 2009).

⁶³ Lo si desume dai titoli e dalle denominazioni riportati nella cronologia di JAHN 2011; cfr. anche RICE 1998, p. 529.

⁶⁴ I manoscritti delle partiture utilizzate dalla compagnia italiana sono conservate presso la Musiksammlung dell'Österreichische Nationalbibliothek sotto la collocazione che identifica l'archivio del Kärntnertheater (Kt.), nel quale al momento della riorganizzazione dei teatri di corte, nel 1810, confluirono i libretti e le partiture relative alle rappresentazioni degli Hoftheater (*Die Wiener Hoftheater* 1966, p. X).

2016). In assenza di un testimone del libretto approntato da Cinti, tuttavia, rimane aperta la questione se quest'ultimo non aderisse invece alle convenzioni dell'opera italiana, ovvero se l'introduzione dei dialoghi parlati non sia avvenuto in una fase tarda del processo compositivo, in quanto l'autografo, presumibilmente fedele, nei versi come nelle didascalie sceniche, a quello che doveva essere il dettato originale, passa sistematicamente al francese in occorrenza dei testi declamati, tanto nei *mélodrames* quanto nei frammenti di dialogo riportati in altri punti. L'ipotesi che per tali passi non sia mai esistita una formulazione italiana sembrerebbe confermata dal fatto che non ne è rimasta traccia nei testimoni relativi a questa versione linguistica, dove si assiste di volta in volta alla sostituzione con il francese (A-Wn, Mus. Hs. 10180, I-Fc, F.P.T.52) o alla loro completa omissione (Partitura Breitkopf); si riscontra un'unica eccezione nella riduzione bilingue per canto e piano edita dalla Breitkopf nel giugno 1806 (Riduzione Breitkopf), la quale nel caso del *mélodrame* del primo atto – ma esclusivamente in esso – specifica anche le parole italiane. È interessante notare, inoltre, come l'incidenza delle sezioni musicali di ascendenza francese aumenti progressivamente con l'avanzare dell'opera (cfr. Tabella 2): se, infatti, nel primo atto compare solo un numero basato sulla pantomima, la declamazione parlata e i movimenti coreutici (n. 5), incastonato in una struttura per il resto coerente con le consuetudini italiane, nel secondo si registrano già due episodi derivati da modelli francesi (nn. 9-10), mentre il terzo è occupato in gran parte da grandi scene di massa, dalla pantomima – accuratamente prescritta in lunghe e dettagliate didascalie – e dalla declamazione (nn. 14-15, 18). Per tali sezioni l'autografo della partitura riporta sistematicamente in francese i testi degli interventi parlati e delle didascalie nelle pantomime, mentre i versi cantati sono sempre in italiano tranne nel caso dei «Couplets» intonati da Rasno nel n. 10, dando spesso origine alla compresenza delle due lingue all'interno dello stesso numero chiuso (nn. 5, 9, 10, 15). Ciò avvalorava l'ipotesi che le parti conformi al modello dell'*opéra-comique*, poco confacenti alla prassi esecutiva della compagnia italiana degli Hoftheater, siano state innestate sul libretto di Cinti in un momento piuttosto avanzato del processo creativo, presumibilmente quando Cherubini aveva già portato a termine la composizione dei primi due atti e stava lavorando al terzo.

Sebbene sia la ricostruzione degli eventi storici e del contesto produttivo, sia lo studio dei testimoni suggeriscano che nelle intenzioni originarie dell'autore la *Faniska* dovesse essere interpretata dalla compagnia italiana, gli interventi da lui apportati per adattarla alle nuove circostanze della rappresentazione in tedesco sono definitivi e irreversibili. La trasmissione della versione italiana, pur potendo contare su uno stato delle fonti apparentemente ottimale, grazie all'autografo della partitura completa e a copie manoscritte particolarmente vicine alla prima rappresentazione, si rivela dunque corrotta da una commissione linguistica e di forme drammaturgico-musicali che ne rendono problematica la compatibilità con una destinazione scenica. Di certo

la redazione a noi pervenuta non avrebbe potuto essere interpretata dai cantanti della compagnia italiana degli Hoftheater, tuttavia le partiture italiane provenienti dalle biblioteche di Maria Teresa e Ferdinando III sono corredate da *set* completi di parti orchestrali, quindi furono commissionate con l'aspirazione di organizzarne l'esecuzione nel contesto di corte, dove simili contaminazioni erano ben accette. Inoltre, la riduzione per canto e pianoforte pubblicata dalla Breitkopf a soli tre mesi dal debutto della *Faniska* (Riduzione Breitkopf) proponeva il testo in entrambe le lingue, prevedendone così una potenziale fruizione in italiano quantomeno nell'ambito privato delle esecuzioni da salotto. Interamente in questa lingua, infine, sarebbe stata l'edizione postuma della partitura orchestrale posta in commercio sempre dalla Breitkopf attorno al 1845 (Partitura Breitkopf), per cui la versione italiana non riveste un mero valore documentario, ma i vari testimoni ne predisponavano una potenziale recezione esecutiva. La versione tedesca, da parte sua, ha sì segnato in maniera decisiva l'intera diffusione della *Faniska* e costituisce pertanto l'unico dato concreto in nostro possesso, ma non manca a sua volta di problematicità: da un lato, a fronte dell'esistenza dei due autografi in italiano e francese, essa poggia esclusivamente su una trasmissione non autoriale, dall'altro non riscontrò mai una piena approvazione presso i contemporanei per via dei giudizi negativi sollevati dalla traduzione di Sonnleithner, alla quale si giunse talvolta a preferire in termini espliciti il perduto originale italiano, rammaricandosi di quanto l'adattamento del libretto nuocesse anche alla musica.⁶⁵ In assenza di argomenti decisamente risolutivi in favore di tedesco o italiano, l'edizione critica si atterrà quindi a un'impostazione bilingue seguendo il significativo precedente storico della riduzione per canto e pianoforte della Breitkopf (Riduzione Breitkopf), una scelta facilitata dall'identità delle melodie vocali a prescindere dalla lingua, generata dalla peculiare modalità di lavoro seguita da Sonnleithner durante la traduzione del testo verbale.

Il progetto d'edizione critica della Faniska: caratteristiche dei testimoni e scelte metodologiche

Alla luce di quanto illustrato nei paragrafi precedenti, l'edizione critica della *Faniska* si prefigge di restituire il testo dell'opera offrendo un quadro dettagliato delle sue complesse vicende genetiche, in base a quanto tramandano i testimoni a noi pervenuti e la lettura che di essi siamo in grado di dare grazie alla ricostruzione del contesto storico e produttivo in cui si sono compiute la commissione, la scrittura ed infine il debutto dell'opera. Come abbiamo avuto modo di motivare nelle righe precedenti, il nucleo portante del progetto dovrà essere formato dalla stretta interazione delle due versioni determinanti da un lato per l'atto creativo, dall'altro per la prima realizzazione scenica, operazioni avvenute entrambe sotto la diretta responsabilità del compositore e connotate

⁶⁵ «Allgemeine musikalische Zeitung», 9/17 (21 gennaio 1807), pp. 268-269.

ognuna da una situazione filologica che, malgrado la relativa abbondanza dei testimoni, a una dettagliata analisi testuale si denota invece problematica e lacunosa. Consideriamo l'elenco dei testimoni di cui si rende conto nella Tabella 1: a fronte della presenza di ben tre autografi, si osserva come solo uno di essi contenga una redazione continuativa e integrale della partitura (D-B, Mus. ms. autograf. 138), mentre gli altri due tramandano esclusivamente singoli numeri, ossia un'aria aggiuntiva in italiano di cui non sono noti casi di effettivo utilizzo (A-Wn, Mus. Hs. 16266), nonché un frammentario adattamento francese con ogni probabilità corrispondente – come abbiamo visto – a un progetto rappresentativo mai giunto a realizzazione (D-B, Mus. ms. autograf. 349). Del tutto priva di testimoni autoriali risulta invece la versione tedesca, la quale è d'altro canto l'unica ad aver conosciuto reali esiti performativi sia sotto l'egida del compositore, sia in una lunga e documentata storia di recezione autonoma nei teatri dell'area germanofona, generando una ricca tradizione di varianti non autoriali e pertanto non pertinenti ai fini della presente edizione critica.

In tale scenario, l'autografo italiano costituisce indubbiamente il testimone più autorevole in nostro possesso, essendo il solo di mano di Cherubini a contenere l'intero testo musicale della *Faniska*, pertanto sarà assunto a esemplare di collazione per la restituzione della partitura tanto nella versione italiana, che in esso trova il suo testimone primario, quanto nella tedesca, le cui lezioni gli saranno poste a confronto a partire dai testimoni manoscritti e a stampa della specifica linea di trasmissione. Redatto con una scrittura rapida ma ordinata e precisa, con un'attenta pianificazione nella distribuzione del testo sia sulle facciate che nell'organizzazione dei fascicoli, l'autografo italiano denota una spiccata omogeneità per quanto riguarda la carta, gli inchiostri e la grafia utilizzati. Sono presenti numerose cassature e abrasioni in grande prevalenza localizzate su note isolate o brevi passaggi all'interno di singole parti, mentre risultano poco numerosi i casi di battute o gruppi di battute cassate interamente e ancora più rari gli interventi che prevedono frammenti di carta incollati su porzioni delle facciate, oppure pagine incollate tra loro. Tali caratteristiche suggeriscono che Cherubini abbia trascritto questo testimone a partire da un altro (o altri) dove l'opera era già giunta a uno stadio avanzato del processo compositivo, come conferma pure l'occasionale occorrenza di comuni errori di copiatura; qui egli si limitò a perfezionare la scrittura musicale senza apportarvi modifiche sostanziali.

Tra le copie manoscritte della partitura, nella collazione sarà conferito un particolare rilievo a quella proveniente dagli archivi del Kärntnertheater (A-Wn, Kt. 147 Mus), dove a partire dal 1810 confluirono le fonti relative alla produzione musicale degli Hoftheater, le quali rimangono tuttora riconoscibili presso la Musiksammlung dell'Österreichische Nationalbibliothek attraverso alla collocazione Kt (*Die Wiener Hoftheater* 1966, p. X). Oltre alla partitura completa dell'opera, sotto la medesima segnatura sono custoditi anche il set completo delle parti vocali e strumentali, i dialoghi parlati nonché il copione

del suggeritore; tutti i testimoni riportano massicci segni d'uso, stratificati su base cronologica, e mostrano uno stato di conservazione non sempre ottimale. Alcune annotazioni variamente in inchiostro, grafite oppure sanguigna menzionano i nomi degli interpreti, cosicché siamo in grado di ricondurre tali materiali alla prima rappresentazione della *Faniska* e alle riprese che si sono succedute sulle scene viennesi dal 1806 fino al nuovo allestimento dell'autunno 1816:⁶⁶ significativi, in particolare, i rimandi sulle relative parti vocali ad Antonie Laucher e Johann Michael Vogl, interpreti rispettivamente del ruolo eponimo e della parte di Oranski dall'esordio dell'opera al 1808, nonché quello a Joseph Scheidl, nel 1806 Konzertmeister dell'orchestra italiana degli Hoftheater,⁶⁷ visibile sulla parte del primo violino. A ulteriore conferma di tale datazione, sulla terza di copertina del primo volume della partitura si legge in grafite e in sanguigna l'elenco completo delle rappresentazioni della *Faniska* svoltesi tra Burg- e Kärntnertheater dal giorno del debutto alla fine di novembre dello stesso anno, addirittura specificando la dedica a Cherubini per la serata del 3 marzo. Il testimone, dunque, sarebbe potenzialmente in grado di tramandare la redazione dell'opera in assoluto più vicina a quella in cui il compositore stesso la vide in scena, tuttavia durante il decennio del suo utilizzo presso i teatri viennesi esso è stato sottoposto a pesanti rimaneggiamenti, di conseguenza ora porta il segno di importanti modifiche di provenienza non autoriale e non sempre riconducibili in maniera inequivocabile a un preciso allestimento. Il suo carattere composito emerge evidente anche nella continua alternanza di carte, inchiostri e mani diversi, nonché nella struttura irregolare dei fascicoli che ne compongono i quattro volumi, dove, rispetto alle altre copie della partitura, si registra una percentuale sensibilmente maggiore di carte tagliate o cucite assieme. Pur rivestendo un ruolo fondamentale nella trasmissione della versione tedesca, questo testimone sarà pertanto da trattare con estrema cautela, verificando la datazione delle varianti in esso presenti e ricostruendone il più accuratamente possibile la stratificazione.

Offriranno un contributo determinante all'edizione ulteriori copie della partitura fatte esemplare dall'imperatrice per se stessa (A-Wn, Mus. Hs. 10180; A-Wn, Mus. Hs. 16163) e per il cugino Ferdinando III d'Asburgo-Lorena (I-Fc, F. P. T. 52), poiché, come si è avuto modo di dimostrare, esse si pongono nei confronti della redazione originaria della *Faniska* in un rapporto di stretta prossimità sia in termini cronologici, collocandosi il loro *terminus ante quem* nell'aprile 1807, mese della morte di Maria Teresa, sia causale, visto il ruolo di primo piano svolto da quest'ultima tanto nella commissione, quanto nella strutturazione dell'opera. La parentela che lega i tre testimoni, già attestata dalle ricerche storiche, trova conferma su base codicologica dalla

⁶⁶ Per la cronologia degli spettacoli presso i teatri di corte viennese nel decennio in questione e l'identificazione dei cantanti cfr. JAHN 2007 e JAHN 2011.

⁶⁷ Il nome di Scheidl alla direzione dell'orchestra italiana compare in *Wiener Hof-Theater Taschenbuch* 1806, p. 20.

loro ampia condivisione di filigrane e rastrografie, cui in misura inferiore partecipa anche il manoscritto del Kärntnertheater (A-Wn, Kt. 147 Mus), apportando ulteriori prove alla comune provenienza viennese di tutti questi testimoni e alla loro reciproca prossimità cronologica. Nel caso dei tre qui presi in esame, si tratta con ogni evidenza di belle copie realizzate con cura: oltre all'utilizzo di carta di buona qualità, si segnala l'ordine e la pulizia della stesura, pressoché priva di interventi sul testo, cui si accompagna un'attenta pianificazione dei fascicoli, ben organizzati in maniera da coincidere con l'estensione dei numeri chiusi, cosicché risultano pochissime le carte tagliate, quasi sempre collocate al centro dei fascicoli, mentre solo nell'esemplare fiorentino si registrano due casi di carte cucite assieme. Il rapporto di parentela risulta particolarmente stretto per i due manoscritti su libretto italiano (A-Wn, Mus. Hs. 10180; I-Fc, F. P. T. 52), i quali riportano redazioni pressoché identiche, molto vicine a quella dell'autografo, che replicano per lo più i medesimi errori di copiatura e d'ortografia, indicativi di copisti non madrelingua, da interpretarsi come congiuntivi per la loro difficile reiterabilità. Entrambi i testimoni sono inoltre corredati da un *set* completo di parti vocali e strumentali redatte con un'analogha attenzione, le quali denotano con la loro esistenza un interesse, da parte dei committenti, per la realizzazione scenica o concertistica dell'opera, quindi anche le relative partiture saranno da considerarsi come materiali prodotti ai fini esecutivi e non semplicemente per un intento collezionistico o documentario. Il loro stato di conservazione presenta delle differenze che ne rivelano alcune disparità di utilizzo: per quanto riguarda il *set* appartenente alla biblioteca di Maria Teresa (A-Wn, Mus. Hs. 10181), solo le parti vocali contengono annotazioni a matita che ne guidano l'interpretazione, in particolare nella realizzazione di variazioni e di cadenze, mentre quelle strumentali sono rimaste intonse. Il *set* conservato a Firenze, invece, contiene evidenti tracce d'uso – correzioni, diteggiature, arcate, segni d'espressione, tagli, ditate, persino commenti o caricature... – sia nelle parti vocali che in quelle strumentali, esse tuttavia sono localizzate in alcuni numeri, dimostrando che questi testimoni negli anni sono serviti non tanto a dare vita ad effettivi allestimenti scenici dell'opera, quanto piuttosto a parziali esecuzioni concertistiche. Infine, l'ulteriore testimone afferente alla biblioteca dell'imperatrice (A-Wn, Mus. Hs. 16163) si distanzia in parte dagli altri due per la duplice circostanza di tramandare esclusivamente la partitura e di intonare la traduzione di Sonnleithner invece del libretto di Cinti, cosicché si affianca al manoscritto del Kärntnertheater ai fini della ricostruzione della versione tedesca. In esso costituisce un motivo d'interesse la peculiarità di iniziare con il testo italiano, sopra al quale in un secondo momento è stata aggiunta con un altro inchiostro la traduzione tedesca, destinata dopo poche pagine a sostituirlo del tutto, un ulteriore indizio del repentino cambio linguistico imposto alla *Faniska* dalle circostanze storiche di cui si è tratteggiata una panoramica nelle pagine precedenti.

Forniranno un ulteriore ausilio all'edizione due testimoni a stampa, ossia la partitura pubblicata postuma su interessamento degli eredi di Cherubini (Partitura Breitkopf) e la riduzione per canto e piano uscita a soli quattro mesi dal debutto viennese dell'opera (Riduzione Breitkopf). Il loro contributo si limiterà necessariamente a una funzione di controllo per emendare gli errori presenti nell'autografo italiano e per aiutare a dirimere i numerosi casi dubbi riguardo alle legature d'espressione e alle indicazioni di articolazione, notoriamente problematici nella prassi notazionale del compositore. La Partitura Breitkopf deriva infatti per filiazione diretta dall'autografo italiano, alla cui redazione rimane altamente fedele; la Riduzione Breitkopf, da canto suo, contiene un'ampia selezione dei numeri chiusi (cfr. Tabella 2), tuttavia il suo apporto dovrà forzatamente circoscriversi al testo poetico e alle linee melodiche del canto, poiché sia stesura delle parti strumentali sia dei paratesti è frutto di un invasivo lavoro di rielaborazione effettuato, come di norma, dal curatore della pubblicazione. Confluiranno invece nell'appendice i due autografi privi di un reale impatto sulla tradizione filologica ed esecutiva dell'opera, ossia quello in cui è tramandato il frammentario e, plausibilmente, incompiuto adattamento francese (D-B, Mus. ms. autograf. 349), nonché l'aria aggiuntiva per il personaggio di Rasinski dedicata al tenore Joseph Simoni (A-Wn, Mus. Hs. 16266), il quale, come fece con altri compositori, potrebbe aver funto da intermediario tra Maria Teresa e Cherubini nel contesto degli ingaggi viennesi, come sembrerebbe dimostrare l'appartenenza del manoscritto alla biblioteca dell'imperatrice.

Malgrado il numero dei testimoni coinvolti nella collazione e la complessità delle vicende genetiche attraversate dall'opera, il ripristino della partitura nella doppia formulazione italiana e tedesca non comporta particolari difficoltà filologiche, in quanto le divergenze che si registrano tra le varie versioni del testo musicale non sono sostanziali, cosicché nella maggior parte dei casi ne è sufficiente la semplice menzione nell'apparato critico. Il corpo principale dell'edizione, quindi, verrà pressoché a coincidere con la redazione dell'autografo italiano, nel quale saranno integrate le parole tedesche sia all'interno della partitura, attribuendo ogni sillaba alle specifiche note sulla base dei testimoni in tale lingua, sia tra i numeri chiusi, ovvero ripristinando in forma integrale i dialoghi parlati originariamente interpolati tra gli episodi musicali o, talvolta, ad essi sovrapposti, come nel caso dei tre *mélodrames*. Per quest'ultima operazione svolgeranno un ruolo determinante il libretto a stampa pubblicato in funzione del primo allestimento viennese (Libretto Wien 1806), completo di tutti i testi verbali e dei paratesti, nonché il manoscritto della partitura proveniente dagli archivi del Kärntnertheater (A-Wn, Kt. 147 Mus), nel quale i dialoghi parlati sono interpolati tra i numeri chiusi in fascicoli autonomi caratterizzati da una carta completamente diversa per consistenza e formato. Non risulta invece rilevante ai fini dell'edizione la copia manoscritta del libretto conservata presso la Musiksammlung dell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (A-Wn, Mus. Hs. 32534

Mus), poiché la sua densa stratigrafia di varianti, redatte in diverse mani di cui nessuna coincide con quella di Sonnleithner,⁶⁸ è da ricondursi alla ripresa dell'autunno 1816 sulla base dei nomi degli interpreti in essa annotati. Per quanto riguarda i paratesti, si segnala il capillare impiego di didascalie sceniche rinvenibile nell'autografo italiano, dove sono inserite in partitura con una precisione spesso cronometrica, indice dell'attenzione riservata dal musicista alla recitazione dei cantanti, una componente essenziale in un lavoro che rimanda alla tradizione teatrale francese di matrice rivoluzionaria. Quasi sempre soppresse nella Partitura Breitkopf, di norma esse sono puntualmente riprodotte negli altri testimoni manoscritti, mentre nella Riduzione Breitkopf appaiono sintetizzate in riformulazioni anche pesanti che però tendono a rispettarne il senso complessivo. Se nel caso delle didascalie è pacifica la scelta di mantenerle in partitura rispettandone le collocazioni stabilite da Cherubini, pone invece dei problemi l'ampia presenza di frammenti testuali in francese che emerge in concomitanza degli episodi più aderenti al modello dell'*opéra-comique*, ovvero nei tre *mélodrames*, nei «Couplets de Rasno» del secondo atto (n. 10) e, in generale, nel corso delle scene pantomimiche e di massa, oppure menzionati per l'estensione di singole frasi, quale residuo dei dialoghi parlati, con la funzione di dare l'avvio al numero chiuso subito a seguire. Considerato il carattere spesso frammentario di simili passaggi in francese, nonché la loro incongruenza rispetto alle due versioni in cui si sono compiute la composizione (italiano) e la recezione (tedesco) dell'opera, non si ritiene opportuno inserirli nel corpo principale dell'edizione, bensì se ne renderà conto all'interno dell'apparato critico.

Benché la bibliografia musicologica abbia finora denotato un esiguo interesse nei confronti della *Faniska*, le ricerche svolte per il presente lavoro ne hanno dunque constatato l'innegabile rilevanza sia nella parabola biografica e artistica di Cherubini, sia nel quadro della storia del teatro musicale europeo nel delicato e fecondo periodo a cavallo tra Sette e Ottocento, rannodando in sé le fila di tradizioni culturali e prassi esecutive di differente provenienza geografica. Al di là della qualità artistica della partitura, sulla quale il compositore aveva speso considerevoli energie venendone premiato con una durevole recezione presso il pubblico dell'intera area germanofona, la *Faniska* offre infatti l'opportunità di indagare problematiche relative all'opera dell'epoca tuttora caratterizzate da ampie zone d'ombra. Si intrecciano nel suo caso specifico vicende complesse che da un lato hanno inciso in maniera determinante sulla genesi del libretto e della partitura, mentre dall'altro sono esemplificative delle interazioni artistico-culturali allora attive a livello internazionale, sviluppatasi vuoi sulla scia di concreti accadimenti storici, vuoi lungo le direttive della fitta trama di connessioni dinastiche e diplomatiche tese da un capo all'altro dell'Europa, tra la Francia rivoluzionaria e napoleoni-

⁶⁸ Si è effettuato il confronto con la corrispondenza autografa di Sonnleithner conservata presso la Sammlung von Handschriften und alten Drucken dell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.

ca, l'impero asburgico e la corte borbonica di Napoli. Si trovano qui le circostanze ideali per riflettere sulle diverse vie di sperimentazione nella struttura drammaturgico-musicale tentate nel teatro musicale di quegli anni, nonché sul ruolo svolto dalle opere nella diffusione di contenuti anche politici facendosi spesso strumento delle strategie di consenso condotte dalle classi dominanti. L'edizione critica della *Faniska* si prefigge infine di ripristinare una redazione dell'opera il più possibile prossima a quella del primo allestimento, svoltosi sotto la supervisione dello stesso Cherubini, sanando le inevitabili corrotture subite dal lavoro nel corso della sua annosa ricezione. Con la speranza che una tale edizione bilingue promuova la riscoperta della *Faniska* non solo nella traduzione tedesca, ma anche nell'originale italiano sul quale si è compiuto l'atto compositivo, tuttora in attesa di ricevere quel battesimo che con ogni probabilità gli era stato destinato sulle scene viennesi del 1806.

Appendice

Tabella 1: Testimoni della *Faniska* per l'edizione critica

Versione italiana

D-B, Mus. ms. autogr. 138	Autografo: partitura dell'opera completa
A-Wn, Mus. Hs. 10180	Copia appartenente a Maria Teresa: partitura dell'opera completa con set di parti (A-Wn, Mus. Hs. 10181)
I-Fc, F.P.T.52	Copia appartenente a Ferdinando III d'Asburgo-Lorena: partitura dell'opera completa con set di parti
A-Wn, Mus. Hs. 16266	Autografo dell'aria di Rasinski con dedica a Joseph Simoni, da inserirsi dopo il n. 9 (cfr. Tabella 2)
Riduzione Breitkopf	Luigi Cherubini, <i>Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten</i> . Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806].
Partitura Breitkopf	Luigi Cherubini, <i>Faniska. Opéra en trois Actes. Représenté à Vienne le 25 Fevrier 1806. Paroles Italiennes</i> . Lipsia, Breitkopf & Härtel, [s.d.]: partitura dell'opera completa, edizione postuma.

Versione tedesca

A-Wn, Kt. 147 Mus	Copia proveniente dall'archivio del Kärntnertheater: partitura dell'opera completa con set di parti
A-Wn, Mus. Hs. 16163	Copia appartenente a Maria Teresa: partitura dell'opera completa, testo inizialmente in italiano, poi sostituito dal tedesco
Riduzione Breitkopf	Luigi Cherubini, <i>Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten</i> . Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806].
Libretto Wien 1806	Joseph Sonnleithner, <i>Faniska. Eine große Oper in drei Akten</i> . Vienna, Pichler, 1806.

Versione francese

D-B, Mus. ms. autogr. 349	Autografo: partitura di alcuni numeri
---------------------------	---------------------------------------

Tabella 2: Struttura della *Faniska*

Overture

ATTO I

- n. 1 Introduzione (Zamoski, Oranski, 4 Ufficiali cosacchi, Coro di cosacchi) (*)
- n. 2 Recitativo e Aria (Zamoski)
- n. 3 Recitativo e Cavatina (Faniska, Zamoski) (**)
- n. 4 Terzetto (Faniska, Moska, Oranski)
- n. 5 Coro di contadini;* Mélodrame; Aria di Ballo
- n. 6 Finale (Faniska, Edvige, Moska, Rasinski, Oranski, Zamoski, Coro) (*)

ATTO II

- n. 7 Introduzione
- n. 8 Recitativo e Aria (Faniska)
- n. 9 Mélodrame e Duetto (Faniska, Edvige, Rasinski)
- n. 10 Couplets (Faniska, Rasinski, Rasno) (***)
- n. 11 Terzetto (Faniska, Moska, Rasinski)
- n. 12 Finale (Faniska, Moska, Rasinski, Oranski, Zamoski, Coro) (*)

ATTO III

- n. 13 Introduzione
- n. 14 Marcia
- n. 15 Coro e Mélodrame(*)
- n. 16 Quintetto (Faniska, Moska, Rasinski, Rasno, Zamoski) (*)
- n. 17 Quartetto (Faniska, Moska, Rasinski, Rasno)
- n. 18 Marcia
- n. 19 Finale (Faniska, Moska, Rasno, Rasinski, Coro) (*)

La struttura dell'opera rimane invariata in tutti i testimoni (cfr. Tabella 1)

(*) Omesso nella Riduzione Breitkopf

(**) La denominazione «Cavatina» è sostituita con «Aria» (I-Fc, F.P.T.52; Riduzione Breitkopf)

(***) La denominazione «Couplets» è sostituita con «Romance» (I-Fc, F.P.T.52) o «Cavatina» (Partitura Breitkopf)

Tabella 3: Da Les Mines de Pologne a Faniska – traduzioni a confronto

Giallo: passi in rapporto di filiazione

Azzurro: analogie non indicative di un rapporto di filiazione

Grigio: passi in rapporto di filiazione, dove uno rappresenta la sintesi dell'altro

N. B.: il rapporto di filiazione avviene esclusivamente nelle seguenti direttive:

Les Mines de Pologne → Versione italiana → Versione tedesca o francese

Les Mines de Pologne → Versione tedesca

		Faniska		
		Versione italiana	Versione tedesca	Versione francese
<p>Les Mines de Pologne</p> <p>Scène III</p> <p><i>Le précédents, Floreska, évanouie et portée par des Cosaques. Les Cosaques déposent Floreska sur le lit de repos.</i></p> <p>ZAMOSKI Là... Allez. (<i>Les Cosaques sortent</i>) Qui elle est belle!</p> <p>POLINA Dans quel état!... Je vais lui chercher du secours.</p>	<p>Versione italiana</p> <p>N. 3 Recitativo e cavatina di Faniska</p> <p>Entrano per la porta del fondo vari Cosacchi, indi Faniska accompagnata e seguita da altri Cosacchi.</p> <p>FANISKA Ove mi conduceete? Lasciatemi, crudeli!</p> <p>ZAMOSKI</p> <p>(parte sospirando senza essere osservato)</p>	<p>Versione tedesca</p> <p>Vierter Auftritt</p> <p><i>Faniska, (von einigen Kosaken begleitet), Vorige.</i></p> <p>FANISKA (<i>sie kommt verstört herein</i>) O Gott! Bin ich denn verlohren! Ihr Grausamen! Wohin wollt ihr mich bringen?</p> <p>ZAMOSKI</p> <p>(<i>bey Seite</i>) O welche Reize! (<i>er geht in sich versunken ab</i>)</p>	<p>Versione francese</p> <p>N°2 – Recit: obligé et cavatina de Faniska</p> <p>Plusieurs soldats entrent par la porte du fond, ils précèdent Faniska, qui entre un moment après au milieu de différents autres soldats.</p> <p>FANISKA Où me conduisez-vous? Conels! Aura chez moi la vie.</p>	

<p>ZAMOSKI Qu'on m'envoie Polina.</p> <p>FLORESKA (sans sortir de son évanouissement) Zamoski! Barbare! Rends-moi mon époux!</p> <p>ZAMOSKI Floreska revient à elle. Je vous laisse pour faire préparer tout ce que je crois propre à calmer sa douleur; je suis même décidé à lui rendre sa fille; elle me saura gré, peut-être, de ce bienfait inattendu. Retenez bien mes instructions. (il sort)</p> <p>Scène IV Floreska, Polina, Ragotzi</p> <p>FLORESKA (s'agitant avec force) Angéla!... ma fille!... On me l'enlève!... Où me conduisez-vous?... (elle reprend ses sens et se lève) Non, non; laissez-moi. (elle parcourt le théâtre avec égarément et se trouve en face de Polina) Qui êtes-vous?... (elle fixe Ragotzi)</p> <p>Je te reconnais; c'est toi qui m'as conduite ici. Où suis-je? Grand Dieu!... toujours au pouvoir de mon persécuteur!</p>		<p>FANISKA</p> <p>(nel scorrere con impeto la scena incontra Oranski, lo guarda con sorpresa e dice) Ma tu chi sei? (Oranski vuol rispondere, essa lo interrompe) No, taci! L'empio mio rapitore in te ravviso. Dove soni Cosa veggo? E sempre schiava Del mio persecutor esser degg'io?</p>	<p>FANISKA</p> <p>(geht sehr bewegt umher, stoßt auf Oranski, sieht ihn erstaunend an, und spricht) Und Du, wer bist Du? (Oranski will antworten, sie unterbricht ihn) O schweig! Meinen Räuber erkenn ich in Dir wieder. Welcher Ort? Was seh ich? Kann aus den Ketten Des wüthenden Verfolgers nichts mich erretten?</p> <p>Je te reconnais! Répond; à mon époux, À ma fille chérie, n'est-pas toi monstre qui m'a ravie. Où suis-je? Ah je le vois, de mon persécuteur</p>
--	--	--	--

<p>(elle cache sa figure avec ses mains, et va tomber sur le lit de repos)</p> <p>POLINA (à part) L'infortunée!... (elle fait un pas vers le lit de repos, puis se rappelant qu'elle est observée, elle s'arrête)</p> <p>RAGOTZI (qui a remarqué le mouvement de Polina. A part) Polina paraît émue: sachons adroitement découvrir ce qu'elle pense.</p> <p>(haut, avec un faoux air d'intérêt) Cette femme est intéressante...</p>	<p>Che sciagura fatal, che stato è il mio! Figlia? Consorte? Ohimè, chi a me v'ha tolti! Chi mi dice ove siete, Ah, che per me voi più non esistete!</p> <p>Eterno Iddio, deh senti Pietà dei miei tormenti. (s'inginocchià) Col pianto sulle ciglia Ti chiede e sposo e figlia Un lacerato cor. (si alza lentamente e va a gettarsi a sedere quasi svenuta)</p>	<p>Welch ein schreckliches Geschick! Welche Leiden! Tochter! – Mein Gatte! – Weh mir! Ihr mir genommen? Sollt ihr nimmer, sollt ihr nie zu mir kommen? Ist alle Hoffnung Euch je zu sehn vergommen? Allgütiges Wesen, nur einen Hoffnungsstrahl! Erbarme Dich der Leiden! Um Kind und Gattenleben, Sieht Du mich weinend beben O lindre meine Qual. (sie verhüllt ihr Gesicht mit den Händen, und sinkt auf das Ruhebett)</p> <p>MOSKA (für sich) Die Unglückliche! (macht einen Schritt gegen das Ruhebett, erinnert sich aber, daß sie von Oranski bemerkt wird, und bleibt stehen)</p> <p>ORANSKI (hat Moskas Bewegung bemerkt)</p> <p>Sie scheint betroffen. Sie soll mir nicht entgehen. In ihrer Seele will ich lesen. (Faniska erhebt sich und seufzt. Oranski geht ihr näher) Edle Frau, seyd versichert, daß ich euere Leiden mit Euch fühle –</p>	<p>Je ne puis éviter l'odieuse poursuite. À quel affreuse malheur, grand Dieu, m'as-tu réduite! Ma fille... cher époux... objets de mon amour Qui m'apprendra a que vous faites! Sais-je hélas! En quels lums vous êtes! Grand Dieu! Sommes-nous donc séparés sans retour! Dieu de clémence Prends pitié de mes malheurs. (elle se jette à genoux) C'est trop de souffrance Pour une mère en pleurs. (elle se relève lentement et va s'asseoir puisque évanouie)</p>
---	--	---	--

<p>POLINA (<i>à part et vivement</i>) Je t'ai deviné; tu ne sauras rien.</p> <p>RAGOTZI Que vous en semble, Polina? N'est-elle pas bien malheureuse?</p> <p>POLINA (<i>d'un ton dur</i>) Que m'importe.</p> <p>RAGOTZI Se voir séparée de tout ce qu'elle aime!</p> <p>POLINA Tant pis pour elle.</p> <p>RAGOTZI Au pouvoir d'un homme qu'elle déteste!</p> <p>POLINA Cela ne durera pas.</p> <p>RAGOTZI Ce sera long.</p> <p>POLINA Peut-être.</p> <p>RAGOTZI En vérité, Polina, je la plains!</p> <p>POLINA Non pas moi.</p> <p>RAGOTZI Quoi! Vous refuseriez de lui rendre, sans vous compromettre, quelque léger service?</p>	<p>MOSKA (<i>bey Seite</i>) Der Heuchler! (<i>lauf</i>) O man gewöhnt sich an alles.</p> <p>ORANSKI (<i>wirft einen finsteren Blick auf Moska</i>) Es ist schmerzlich von Allem getrennt zu seyn, wornach das Herz sich sehnt – in der Macht eines Mannes zu seyn, den man fürchtet, den man fürchten muß. (<i>Faniska hat sich altnählich wieder erhohlt; sie steht auf, und betrachtet Oranski und Moska aufmerksam</i>) Kann ich Euren Kummer lindern, so geht mir nur einen Wink, befehlt –</p>	
---	---	--

<p>POLINA Sans doute. RAGOTZI Vous êtes vien sévère! POLINA Quand on sert les passions d'autrui, on doit tout voir, tout entendre sans émotion, et obéir aveuglément aux ordres qu'on reçoit. RAGOTZI (à part) Je me suis trompé, ou cette femme est plus rusée que moi, n'importe, elle sera bien adroite si je ne la surprends pas en défaut. (pendant cet è parte, Polina regarde Floreska avec intérêt)</p>	<p>N. 4 Terzetto FANISKA <i>(ritorna a poco a poco in se stessa, e contemplando le due persone che le stanno accanto, dirige loro la parola come segue)</i> Ah, s'eguale al dolce aspetto Voi nutrite un'alma in sen, Di pietade un puro affetto Voi per me sentite almen.</p>	<p>Terzett FANISKA (zu Moska) Wenn Dein Herz den Zügen gleichet, Aus denen Güte spricht, O so wird es leicht erweichet, Du versagst Erbarmen nicht.</p>	<p>N. 3 Trio FANISKA <i>(revient peu à peu de son évanouisse- ment; elle regards tour à tour Helga et Sirrard, ensuite elle leur adresse la parole)</i> Ah! Si vos yeux sont l'image Où se peint bien votre cœur, Je devine à leur langage Qu'il est sensible au malheur.</p>
<p>FLORESKA Qui que vous soyez, vous, dont la figure respire la douceur, et qui paraissez me voir avec intérêt... (a ce mot, Ragotzi jette sur Polina un regard pénétrant; elle se remet bien vite, et répond d'une voix dure)</p>			

<p>POLINA Vous vous trompez, Madame; je fais mon devoir et ne prends intérêt à personne.</p>	<p>MOSKA Vingammàtè, se credete Ch'io per voi mi dia un pensier. Dite pur quel che volete, Ch'io non fo che il mio dover.</p>	<p>MOSKA <i>(mit scheinbarer Härte)</i> Suche ja nicht zu behören; Süße Worte helfen nicht, Was Du forderst, laß mich hören, Ich erfülle nur die Pflicht.</p>	<p>HELGA Vous flatter pour mieux surprendre, Mais perdez ce vain espoir, Je saurai bien vous enteindre Sans manquer à mon devoir.</p>
<p>RAGOTZI <i>(avec un faux air d'intérêt)</i> Pourquoi, donc, Polina, outrepasser les ordres qu'on nous donne? L'intention du palatin, notre maître, est que les moindres désirs de Madame soient prévenus. Commandez, Madame, et Ragotzi vous obéira.</p>	<p>ORANSKI Insultar come potreste Il suo pianto, il suo dolor? Il voler, le brame queste Forse son del mio signor?</p>	<p>ORANSKI Könn't ihr noch der Leiden spotten, Hat Euch das der Herr gebotten, Ist es das, was er befaßt?</p>	<p>SIRIARD <i>(à Helga)</i> Ah quittez ce ton sévère, Pourquoi donc tant de rigueur? Toujours les pleurs d'une mere Ont des droit sur un bon cœur.</p>
<p>FANISKA <i>(se lève, se place entre Ragotzi et Polina, de manière que celle-ci est à sa droite)</i> Pardon, noble Ragotzi, je vous avais mal jugé, je le vois. Ah! Je me croirai moins à plaindre, si je trouve, dans cet asile du crime, un être sensible et compatissant, qui daigne s'intéresser à mes malheurs.</p>	<p>FANISKA (à Moska) Come mai voi m'abborrite? Né abborrir, né amarvi so. Voi di me pietà sentite</p>	<p>FANISKA (zu Moska) O so fühlt ihr sein Erbarmen? Haß und Liebe kenn' ich nicht. Gebt auch ihr nicht Trost der Armen?</p>	<p>FANISKA (à Helga) Ai-je mérité votre haine? HELGA Je ne sais aimer ni haïr. FANISKA (à Sirriard) Soyez touché de ma peine.</p>
<p>FANISKA [melodia senza testo]</p>	<p>ORANSKI Hoff, wenn Euch ein Mann verspricht. FANISKA O verzeiht der Allzubangen, Euer Herz ist gut und weich, Furcht hat so mich hintergangen, Denn für grausam hielt ich euch.</p>	<p>ORANSKI Hoff, wenn Euch ein Mann verspricht. FANISKA O verzeiht der Allzubangen, Euer Herz ist gut und weich, Furcht hat so mich hintergangen, Denn für grausam hielt ich euch.</p>	<p>SIRIARD [melodia senza testo]</p> <p>FANISKA Je le vois avec surprise, Je vous avais mal jugé. Pardonnez une méprise Dont vous êtes bien vengé.</p>

<p>RAGOTZI (à part) Elle donne dans le piège.</p> <p>POLINA (bas, et vivement à Floreska) Défiez-vous de lui, c'est un traître.</p> <p>(Floreska se retourne du côté de Polina et témoigne son étonnement; celle-ci lui fait un signe d'intelligence très-vif; pendant que Ragotzi est tourné de l'autre côté. Il se retourne vivement, alors Polina reprend son air sévère. Floreska, surprise, les regarde alternativement et paraît freppée du contraste de ces deux physionomies)</p> <p>RAGOTZI (d'un air affable et riant) J'attends vos ordres, Madame.</p> <p>POLINA (bas et vivement) Demandez à voir votre fille.</p> <p>FLORESKA (à Ragotzi) Si l'intérêt que vous me témoignez est sincère, donnez-m'en la preuve en m'apprenant si mon Angéla existe, si elle m'a suivie dans ce lieu, enfin, si me sera permis de la revoir.</p> <p>RAGOTZI Dans un moment, elle sera dans vos bras.</p>	<p>ORANSKI (à part) Sta a veder ch'ella mi crede.</p> <p>MOSKA (piano a Faniska mentre Oranski non la guarda) Non prestate all'empio fede (Faniska è sorpresa) E la figlia ricercate. (Moska riprende il suo contegno austero)</p>	<p>ORANSKI (bey Seite) Bald gewinn ich ihr Vertrauen.</p> <p>MOSKA (leise zu Faniska) Hütet Euch, auf ihn zu bauen; Sagt, ihr wollt die Tochter sehen. (wie sich Oranski, der mit der Wache gesprochen, umwendet, nimmt Moska wieder ihre strenge Mine an)</p>	<p>SIVAR (à part) Bien elle me croit sincère.</p> <p>HELGA (bas à Faniska tandis que SIRRARD est toujours d'une autre côté. Très vite) Il vous trahit pauvre mère, Demandez à voir Emma. (Helga reprend son maintien austère. Faniska est surprise de ce que Helga lui dit)</p>
<p>ORANSKI (si rivolto verso Faniska) Voi con me pur comandate.</p> <p>FANISKA Deb, la figlia mi rendete, Se sincero è il vostro cor.</p> <p>ORANSKI A momenti voi l'avrete.</p>	<p>ORANSKI Was ihr wollt, soll gleich geschehen.</p> <p>FANISKA Laßt mich meine Tochter sehen, Wenn aus Euch die Güte spricht.</p>	<p>SIRRARD (se retourne et dit à Faniska) Que puis-je pour Faniska?</p> <p>FANISKA Si vous êtes sincère Remettez ma fille dans mes bras.</p>	<p>SIRRARD Oui je vais vous satisfaire.</p>

<p>FLORESKA Est-il possible!</p> <p>POLLINA (<i>seignant de vouloir sortir pour aller chercher Angéla</i>) Je cours la chercher...</p> <p>RAGOTZI Souffrez que je rende ce bon office à Madame. (<i>il sort</i>)</p> <p>POLLINA (<i>à part</i>) C'est ce que je voulais.</p> <p>(<i>elle reste au fond pur observer Ragotzi</i>)</p>	<p>MOSKA Come finge il traditor.</p> <p>FANISKA Impaziente, oh Dio, v'attendo, Grata sono a tanta fé.</p> <p>ORANSKI Vado e tosto a voi mi rendo, Né da voi chiedo mercé.</p> <p>MOSKA (<i>a parte</i>) Questo è il punto a cui t'attendo, Uomo indegno e senza fé.</p> <p>FANISKA (<i>a parte sottovoce</i>) Questa e quello io non comprendo, Cosa mai sarà di me?</p> <p>MOSKA [<i>a parte sottovoce</i>] I raggiri tuoi comprendo, Ma l'avrai da far con me.</p> <p>ORANSKI (<i>a parte sottovoce</i>) Di scoprire tutto fingendo Sarà facile per me. (<i>Faniska fa cenno a Oranski di andare a cercare la figlia, egli s'inchina e frettolosamente parte. Moska lo segue, e resta davanti la porta del fondo per osservarlo</i>)</p>	<p>MOSKA (<i>bey Seite</i>) Heuchle nur, du Bösewicht.</p> <p>FANISKA O Gott! Du hörst mein Flehen, Den Dank, der aus mir spricht!</p> <p>ORANSKI Bald sollt ihr mich wieder sehen Aber Dank verlang' ich nicht!</p> <p>MOSKA Da wollt ich ihn endlich sehen; Heuchle nur du Bösewicht!</p> <p>FANISKA (<i>für sich</i>) Wie soll ich es mir erklären? O was wird noch mit mir geschehn!</p> <p>MOSKA (<i>für sich</i>) Gegen Ränke mich zu wehren Sollst Du bald mich fähig sehn.</p> <p>ORANSKI (<i>für sich</i>) Ich will sie vertrauen lehren, Nein, sie soll mir nicht entgeh'n. (<i>Oranski geht ab, Moska überzeugt sich im Hintergrund, daß er fort ist, kommt dann eilig hervor, und küßt in stummer Freude, Faniskas Hand</i>)</p>	<p>HELGA (<i>à part</i>) Non, de mon project Il ne se doute pas.</p> <p>FANISKA À ma vive impatience, Seigneur, ne vous refusez pas.</p> <p>SIRIARD Pour moi quelle jouissance De voir Emma dans vos bras.</p> <p>HELGA (<i>à part</i>) J'ai trompé ta vigilance, tu ne l'emporteras pas.</p> <p>FANISKA (<i>à part sottovoce</i>) Tout ceci cache un mystère Au quel je ne comprends rien.</p> <p>HELGA (<i>à part sottovoce</i>) L'hypocrite aura beau faire, Mon cœur tromperà le sien.</p> <p>SIRIARD (<i>à part sottovoce</i>) Je l'emporterai, j'espère, Oui je serai le plus fin.</p>
--	--	--	--

Bibliografia

Fonti primarie

«Allgemeine musikalische Zeitung» (1800-1807).

Die gute Mutter. Eine comische Oper in zwey Aufzügen. Ihrer Majestät der Kaiserinn zugeeignet, und aufgeführt auf den k. k. Hof-Theatern in Wien (1795), Wien.

«Journal des Luxus und der Moden» (1796-1806).

Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1806 (1806), Schalbacher, Wien.

Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1807 (1807), Wallishausser, Wien.

Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1808 (1808), Bauer, Wien.

«Wiener Journal für Theater, Musik und Mode» (1806).

«Zeitung für die elegante Welt» (1801-1807).

Letteratura secondaria

Annals of Opera (1955²), a cura di Alfred Loewenberg, Societas Bibliographica, Genève.

BASCIALLI, F. (2002), *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciducalc di Monza (1778-1795)*, LIM, Lucca.

BAUER, A. (1952), *150 Jahre Theater an der Wien*, Amalthea Verlag, Wien.

BEETHOVEN, L. (1996), *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, a cura di Sieghard Brandenburg, Henle, München, vol. I: 1783-1807.

BOUILLY, J.-N. (1971), *Notice sur Les Mines de Pologne*, in Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Slatkine, Genève, vol. I, pp. 341-345.

BRZOSKA, M. (1993), *Camilla und Sargino. Ferdinando Paers italienische Adaptation der französischen Opéra comique*, «Recercare», 5, pp. 171-192.

Das Burgtheater und sein Publikum (1976), a cura di Margret Dietrich, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

Chronik der Dresdner Oper (2004), a cura di Michael Hochmuth, Hochmuth, Dresden, vol. II: *Die Solisten*.

CHUSID, M. (1971), *Vorwort*, in Franz Schubert, *Streichquintette*, a cura di Martin Chusid, Bärenreiter, Kassel, pp. VIII-XIII.

CONFALONIERI, G. (1978), *Cherubini*, Edizioni Accademia, Milano.

DELLA CROCE, V. (1983), *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*, EDT, Torino.

- GOLIANEK, R. D. (2013), *Lodoiska i Faniska. Zakres i funkcja wątków polskich w porewolucyjnej twórczości operowej*, «Muzyka», 58/3, pp. 55-72.
- GRIESINGER, G. A. (1987), «*Eben komme ich von Haydn...*». *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel, 1799-1819*, a cura di Otto Biba, Atlantis, Zürich.
- HADAMOWSKY, F. (1994), *Wien – Theater Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Dachs-Verlag, Wien.
- HÖSLINGER, C. (2008), *Baron Braun – Mäzen, Theaterleiter und Wegbereiter für Beethovens Fidelio*, in *Svanholm war wieder himmlisch*, a cura di Michael Jahn, Verlag Der Apfel, Wien, pp. 9-21.
- JACOBESHAGEN, A. (2002), *The Origins of the recitativi in prosa in Neapolitan Opera*, «Acta Musicologica», 74/2, pp. 107-128.
- _____ (2009), *Cantare e parlare nell'opera napoletana: un equivoco storiografico*, «Il Saggiatore musicale», 16/1, pp. 123-128.
- JAHN, M. (2002a), *Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts*, «Studien zur Musikwissenschaft», 49, pp. 213-243.
- _____ (2002b), *Luigi Cherubini: Faniska (1806). Arie des Rasinski aus dem 2. Akt*, in *Musikerhandschriften. Von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, a cura di Günter Brosche, Reclam, Stuttgart, pp. 52-53.
- _____ (2007), *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnertheater als Hofoper*, Verlag Der Apfel, Wien.
- _____ (2011), *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnertheater*, Verlag Der Apfel, Wien.
- MARICA, M. (1997), *Le traduzioni in prosa di opéras comiques francesi (1763-183)*, in *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di Herbert Schneider e Nicole Wild, Georg Olms Verlag, Hildesheim/Zürich/New York, pp. 385-447.
- _____ (2004), *La prima versione dell'Adelson e Salvini e la tradizione napoletana dell'opera buffa "alla francese"*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Olschki, Firenze, pp. 77-95.
- MECHELLI, P. (2011), «*Le ciel enfin punit le crime*»: *tiranni, fortezze e abbattimenti nella produzione seria di Luigi Cherubini*, in *Cherubini al "Cherubini" nel 250° della nascita. Atti del Convegno internazionale*, a cura di Sergio Miceli, Olschki, Firenze.
- MORABITO, F. (2012), *I manoscritti autografi di Luigi Cherubini. Cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königliche Bibliothek di Berlino*, «Acta Musicologica», 84, pp. 167-198.
- MORROW, M. S. (1989), *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Pendragon Press, Stuyvesant.

- REICHARDT, J. F. (1915), *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, a cura di Gustav Gugitz, Georg Müller, München.
- PIETSCHMANN, K. (2008), *Un'apoteosi patriottica del militarismo: l'«Achille» di Ferdinando Paer e Giovanni de Gamerra (Vienna 1801)*, in *Ferdinando Paer tra Parma e l'Europa*, a cura di Paolo Russo, Marsilio, Venezia, pp. 171-186.
- PIXÉRÉCOURT, C.-G. (1971), *Les Mines de Pologne*, in Id., *Théâtre choisi*, Slatkine Reprints, Genève, vol I, pp. 349-418.
- POUGIN, A. (1881-1882), *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*, «Le Ménestrel», 48/2 (4 dicembre 1881) – 49/3 (17 dicembre 1882).
- RICE, J. A. (1998), *Antonio Salieri and Viennese Opera*, University of Chicago Press, Chicago.
- (2003), *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SALA, E. (1995), *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia.
- (1997), *Réécritures italiennes de l'opéra comique française. Le cas du Renaud d'Ast*, in *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di Herbert Schneider e Nicole Wild, Georg Olms Verlag, Hildesheim/Zürich/New York, pp. 363-383.
- SONNEK, A. (1999), *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Bärenreiter, Kassel.
- VIVIANI, G. (2016), *Tra esotismo e identificazione. Il ruolo della tematica polacca in Lodoïska e Faniska di Cherubini*, in *Luigi Cherubini – vielzitiert, bewundert, unbekannt*, a cura di Helen Geyer e Michael Pauser, Studiopunkt Verlag, Sinzig, pp. 217-246.
- Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan (1966)*, a cura di Franz Hadamowsky, Georg Prachner Verlag, Wien, vol. I: 1776-1810.
- WILLIS, S. C. (1979), *Luigi Cherubini. A Study of his Life and Dramatic Music, 1795-1815*, tesi di dottorato, Columbia University.
- YATES, W. E. (1996), *Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZECHMEISTER, G. (1971), *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Böhlau, Wien.

Giada Viviani si è laureata in Musicologia presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, ha conseguito un dottorato in Musicologia presso l'Università di Friburgo in Svizzera e un secondo dottorato in Storia delle arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università di Roma Tre. I suoi ambiti di ricerca comprendono l'opera italiana dal Seicento all'Ottocento, la filologia musicale e le avanguardie italiane del Novecento.

Giada Viviani, after graduating with a degree in Musicology from Ca' Foscari University in Venice, Italy, received her Ph.D in Musicology from the Fribourg University in Switzerland and a second Ph.D in art history from Ca' Foscari University. She is currently Research Fellow at Roma Tre University. The focus of her research is in 17th-19th Century Italian Opera, music philology, and 20th Century classical Italian music.